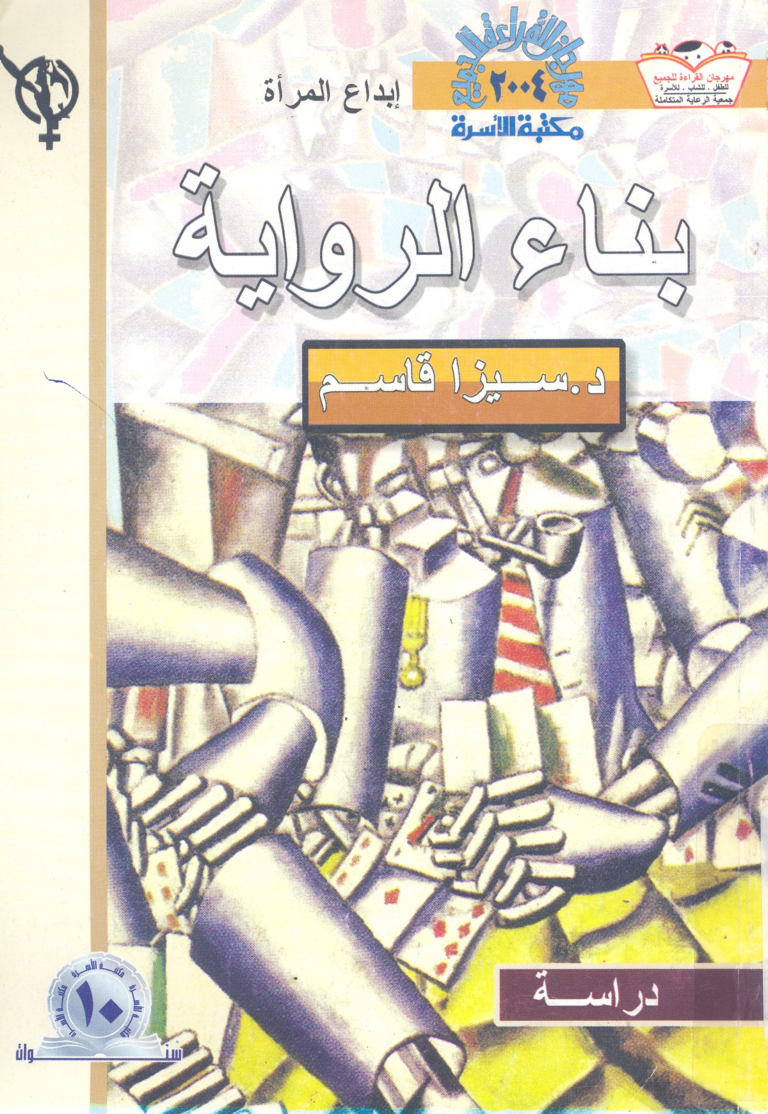

مهرجان القراءة للجميع
2004
مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع
للطفل . للشاب . للأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة
إبداع المرأة
بناء الرواية
د. سيزا قاسم
دراسة
10
سنوات

بنـــاءُ الـرّوايـة

دراسة مقارنة فى «ثلاثية» نجيب محفوظ

بنـــاءُ الرّوايــة

دراسة مقارنة فى «ثلاثية» نجيب محفوظ

سـيزا قـاسـم



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٤

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة إبداع المرأة)

إشراف : عفاف السيد

بناء الرواية

سيزا قاسم

الغلاف والإشراف الفنى :

للفنان : محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

الإشراف الطباعى:

محمود عبدالمجيد

المشرف العام :

د . سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقـافـة

وزارة الإعـلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشــباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

السيدة التى جعلت من الكتاب وطناً !

د. سمير سرحان

مرت عشر سنوات منذ إنشاء «**مكتبة الأسرة**» وأذكر أنه كان يومًا مشهودًا؛ حين جلسنا مع عدد من المثقفين والوزراء والمفكرين حول تلك السيدة العظيمة التى كانت عيناها تشخص إلى السماء حيث أحلام كثيرة تدور بذهنها الذى لا يتوقف عن التفكير أبدًا.

كانت منذ سنوات قد أنهت رسالتها من الماجستير، التى كان من نتائجها ضرورة إصلاح أحوال المدارس الابتدائية، ورفع مستواها العلمى والتعليمى، وحتى مستوى الأبنية والخدمات.. فكان الأساس فى ذهنها، كما أدركت بعد ذلك معظم الدول الكبرى أن العملية التعليمية هى أهم ما يميز الأوطان، وأن الطفل الذى يمثل البذرة الأولى فى بناء مستقبل أى وطن هو البداية الحقيقية، كنا نتعجب جميعًا فى صمت ونحن جالسون حول تلك المائدة الصغيرة.. لماذا لم يفكر أحد من قبل فى الطفل، ولا أعنى صحته فقط، أو ما قد يصيبه من أمراض، أو مستوياته الاقتصادية

والاجتماعية.. لماذا لم يفكر أحد فى الطفل الإنسان؟! أى فى عقل الطفل ووجدانه، والانطباعات المختلفة، التى يكتسبها من عملية التعلم، وبخاصة من القراءة الحرة، وليس قراءة الكتب المدرسية فقط.

وكان الطفل المصرى فى ذلك الوقت معتادًا أن يمسك بالكتاب المدرسى ويصب عليه كل ما فى طاقته من كره وسخط، ويحفظه حفظًا آليًا بلا فهم، ويُفرّغ هذا الفهم على الورق لينجح وينتقل من سنة دراسية إلى أخرى، أما فى آخر السنة فكانت العادة أن يرمى الكتاب المدرسى من النافذة، كأنه قد تخلص من عبء ثقيل.

كانت السيدة العظيمة، التى قُدّر لها أن تعنى بمستقبل مصر، وأن تكرس حياتها لبناء هذا المستقبل، تفكر فى الطفل كإنسان، وكعقل، وكروح،.. لقد اكتشفت أن كل ذلك لا يأتى إلا بالقراءة، والقراءة خارج المقرر الدراسى، كما لا يأتى أيضًا إلا من خلال كتاب يوضع فى يده ليحبّه شكلاً ومضمونًا، ويحتضنه فى سريره وهو نائم، ويطلق من خلال المادة التى يقرؤها فيه، العنان لخياله، فيسافر من خلال هذا الكتاب إلى عالم سحرى من الأماكن والأفكار والمشاعر والرؤى.

لمعت العينان الذكيتان بعمق الفكرة، وأهميتها لوطن يبنى نفسه ويضع نفسه على مشارف القرن الحادى والعشرين، وبعد أربع سنوات من افتتاح المكتبات العامة فى الأحياء الفقيرة والمُعدَمة،

كانت الفكرة الرائدة قد اكتملت فى ذهنها فأصبحت سوزان مبارك صاحبة أعظم مشروع ثقافى فى القرن العشرين وأوائل الحادى والعشرين.. «**مكتبة الأسرة**».

وكانت فكرة مكتبة الأسرة بسيطة وعميقة فى نفس الوقت، وهى أن نقوم بغرس عادة القراءة فى نفوس ملايين أبناء الشعب الذين لم يكن الكتاب من قبل جزءًا من حياتهم.. وأعتقد أن هذا الهدف قد نجح تمامًا، فقد كان بعض من يسخرون من الشعب المصرى، محاولين الحط من قدره يصفونه بأنه شعب **الفول والطعميه**، وأعتقد أنه الآن وبعد عشر سنوات من صدور مكتبة الأسرة، أصبحوا يسمونه بلا تردد شعب الكتاب والقراءة والعلم والمعرفة.. لكن الهدف الأعمق والأسمى كان إعادة بعث التراث الأدبى والفكرى والعلمى والإبداعى الحديث لهذه الأمة، وهذا يؤكد بالفعل لا بالكلام ريادتها وقيادتها الثقافية والفكرية فى عالمنا العربى، كما يؤكد عظمة ما جاء به عصر التنوير المصرى لينقل العالم العربى كله من عصور الظلام المملوكية والاستعمارية إلى شعوب تعيش عصر العلم والتقدم، وتبنى شخصيتها الثقافية وحضورها الثقافى على مدى العالم..

وها قد أصبحت مكتبة الأسرة بعد عشر سنوات من الجهد المضنى والمتواصل تقدم أكثر من عشرة ملايين كتاب موجودة الآن فى كل بيت مصرى، تحمل صورة السيدة التى فكرت ونفذت هذه

الذخيرة من الفكر والإبداع التى تثرى عقل ووجدان كل مواطن طفلاً كان أم شابًا، ليس فى مصر فقط، وإنما فى العالم العربى كله.. وأصبحت المادة التى تضمها هذه الكتب هى أساس راسخ لتكوين مواطن المستقبل، وأصبحت معظم الدول العربية والمؤسسات الدولية تطلب تطبيق التجربة المصرية على أرضها.

هل كان مجرد حلم لسيدة عظيمة شخصت بنظرها إلى السماء باحثة عن المستحيل، أم كان مجرد حلم رائع، هائل القيمة والحجم وتحقق.. تحية لهذه السيدة العظيمة «**سوزان مبارك**»، واحترامًا وحبًا بلا حدود على قدرتها لتخيل المستقبل، وبناء إنسان جديد لوطن جديد.

وستظل صورة السيدة **سوزان مبارك** موجودة على كل كتاب، وفى كل بيت تُذكّر كل مصرى أن الحلم الحقيقى ليس بالمال، وليس بالتهافت على الماديات، إنما هو «**المعرفة**» وبدون معرفة فى هذا العصر لا يوجد وطن، وإذا فقد الإنسان الوطن فقد ذاته.. بل فقد كل شىء يربطه بهذه الحياة.

د. سمير سرحان

إهداء

إلى أستاذتى الدكتورة سهير القلماوى التى أدين لها أنا وهذه الدراسة بكثير من الفضل.

وإذا كانت ساندت أجيالاً من تلاميذها إلى أن ثبتت أقدامهم على الطريق فإنها لم تطمس شخصياتهم بل وآزرتهم لينطلقوا فى مختلف الاتجاهات وفقاً لمعاييرهم الخاصة

سيزا قاسم

القاهرة يونيو سنة ١٩٧٨

المدخل

الأدب المقارن، فرع جديد من الدراسات الأدبية، وما يزال المصطلح نفسه يثير حوله الكثير من النقاش والجدال، ولم يستقر مدلوله ولم يتحدد بعد. وقد تعددت النظريات واختلفت المدارس في كيفية دراسته وفي تحديد موضوعاته وأبعاد مجاله بل في المنهج الذي يجب أن يُتبع في تناوله.

لذلك رأينا أن نعرض بإيجاز في هذا المدخل للمدارس المختلفة وموقفها من الأدب المقارن لنحدد موقفنا من القضايا والمشكلات التي يثيرها هذا الاختلاف، ونوضح النظرية التي سنلتزم بها في تناول موضوعنا.

ولا شك أن دراسة الأدب المقارن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالدراسات الأدبية عامة وتتطور بتطورها، وتقوم أيضاً على نظرية الأدب نفسه وتلتزم بها، ولذلك رأينا أن نعرض أيضاً في فقرة تالية لموقفنا من نظرية الأدب والمنهج الذي سنلتزم به.

تقوم الدراسات في مجال الأدب المقارن على أحد مدخلين:

الأول: هو دراسة كيفية قيام العلاقات بين أدبين أو أكثر، وهو ما يسميه كاريه «علاقات بالوقائع».

أمّا الثاني: فهو دراسة أوجه الشبه بين أدبين أو أكثر أو بمعنى أوضح بين عملين ينتميان إلى أدبين قوميين أو أكثر.

والاختلاف الأساسي بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية هو ترجيح أحد هذين المدخلين والارتكاز الذي تركزه كل مدرسة على أحد هذين الأساسين.

فترى المدرسة الفرنسية التي أسسها فان تيجيم وجويارو كاريه أن العنصر الأساسي في الأدب المقارن هو تأكيد علاقات بالوقائع ويجب أن تكون هذه العلاقة ثنائية أي بين أدبين، فإذا اتسع المجال خارج نطاق أدبين ليشمل ما هو أكثر منهما فإن المدرسة الفرنسية تخرج الدراسة من مجال الأدب المقارن إلى مجال الأدب العام Littérature Generale. وبذلك اتجهت المدرسة الفرنسية اتجاهاً تاريخياً يتناول موضوعات تتصل بالعلاقات الثقافية والتاريخية بين الأمم أو بتاريخ الأفكار، وابتعدت إلى حد كبير عن مجال الدراسات النصية الأدبية، فدخلت بذلك مجالاً آخر وهو مجال قد يكون أقرب إلى مجال الدراسات الاجتماعية مما جعل العالم الأمريكي «رينيه ويلك» يحتج على هذا المنهج في مقال مطوّل[1] يعرض فيه موقفه ممثلا للمدرسة الأمريكية مؤكداً أن «مذهب الوقائعية انبثق موروثاً من التقاليد العامة للتجريبية والوضعية تؤيده مثالية العلمية الموضوعية والتفسير السببي. والنشاط المنظم للأدب المقارن في فرنسا لم يحقق سوى تراكم ضخم من الأدلّة على العلاقات الأدبية خاصة في مجال شيوع أعمال بعض الكتاب والوسطاء بين الدول من رحالة ومترجمين ودعاة». ويرى ويلك «أن مفهوم السببية في الأعمال الأدبية لا يثبت أمام النظرة الناقدة. إذ لا يستطيع أحد أن يثبت أن عملاً فنياً معيناً كان السبب في وجود عمل أدبي آخر. . . بل ليس ثمة ما يمكن أن ينجزه منهج التفسير السببي سوى الرجوع إلى الماضي بلا نهاية».

---

(١) انظر:

Réne Wellek, «The Name and Nature of Comparative Leterature», in **Discriminations: Further Concepts of Criticism**, Yale University Press, 1971, pp. 1 - 37.

ويحدد ويلك نظرته إلى دراسة الأدب المقارن قائلاً:

«إن منظور الأدب المقارن وروحه يعرِّفه ويبرر تمييزه عن الأدب العام خير من أية حدود فاصلة إذْ يقوم على دراسة كل الآداب من منظور عالمي، مع وعي بوحدة جميع الخبرات والابداع الأدبي. ومن هذا المفهوم (وهو ما أتفق معه) بتطابق الأدب المقارن مع دراسة الأدب مستقلاً عن الحدود اللغوية أو العرفية أو السياسية. ولا يمكن أن تُحدَّ بطريقة واحدة إذ يستخدم الوصف والتشخيص والتفسير والشرح والتقييم في بحثه بقدر ما يستخدم المقارنة. كما لا يمكن أن تقتصر المقارنة على الاتصالات التاريخية. إذ قد يكون في مقارنة ظواهر، مثل اللغات ـ كما علمتنا التجارب الحديثة في اللغويات ـ والأنواع الأدبية غير المرتبطة تاريخياً، نفس القيمة التي تكمن في مقارنة التأثيرات التي يمكن اكتشافها استناداً إلى إثبات قراءة الأصل أو ما شابه ذلك»[٢].

ومن هذا النص نرى أن ويلك ينفي ضرورة حصر دراسة الأدب المقارن في نطاق أدبين لا غير، ثم أنه يرى أن المقارنة قد تشمل أعمالاً لا تربط بينها صلات تاريخية مؤكدة، ويضيف أيضاً أن الأدب المقارن لا ينفرد بمنهج خاص ولكنه قد يلجأ إلى استخدام مناهج البحث العامة.

ونلمس في السنوات الأخيرة تطوراً واضحاً في الدراسات المقارنة في فرنسا استجابة لانتقادات أعلام المدرسة الأمريكية وتطور الاتجاهات الحديثة

---

(٢) نفس المصدر ص ١٩. لقد قمنا بترجمة النصوص المأخوذة من المراجع الأجنبية النقدية الغير مترجمة إلى العربية هذا بالإضافة إلى النصوص المأخوذة من الأعمال الروائية الفرنسية والانجليزية وذلك أيضاً في حالة وجود ترجمة سابقة ففضلنا ترجمة النصوص بأنفسنا لإبراز السِّمات الفنية الخاصة بالأعمال.

في دراسة الأدب، مما أدخل المدرسة الفرنسية في مرحلة جديدة متمثلة في موقف اِيْتامبل في كتابه Comparaison n'est pas Raison وأيضاً في كتاب كلود بيشوا وأندريه روسو الصادر في سنة ١٩٦٧ الأدب المقارن[٣]، وهذا الكتاب يمثل تطوراً في مدخل الدراسات المقارنة ومحاولة لتجديد مفهوم هذا العلم. فيعرِّف المؤلفان الأدب المقارن تعريفاً بعيداً عن تعريف كاريه:

«إن الأدب المقارن وصف تحليلي، ومقارنة منهجية تفاضلية وتفسير تركيبي للظواهر الأدبية المختلفة اللغات أو الثقافات (Interlinguistiques ou Interculturelles) من خلال التاريخ أو النقد أو الفلسفة وذلك لفهم الأدب فهماً أعمق كوظيفة ذات نوعية خاصة للعقل البشري»[٤].

نستطيع أن نستخلص من هذا التعريف بعض النتائج: أولاً: إن هذا التعريف قد وسَّع مجالات الأدب المقارن وجددها بالنسبة إلى المدرسة الفرنسية التقليدية. فقد أخرج المؤلفان الأدب المقارن من نطاق «علاقات واقعة حادثة» الضيق إلى نطاق أكثر رحابة، ثم أنهما حاولا أيضاً فصل المداخل التي يستطيع الأدب المقارن أن يلجأ إليها ولم يحصراه في مجال مدخل واحد وهذه المداخل هي: التاريخ ـ النقد ـ الفلسفة.

ونجد صدى لهذا التعريف في تقسيم الكتاب:

الفصل الأول : نشأة الأدب المقارن وتطوره.
الفصل الثاني : التبادلات الأدبية الأولية.
الفصل الثالث : تاريخ الأدب العام.
الفصل الرابع : تاريخ الأفكار.
الفصل الخامس : الأبنية الأدبية.

---

(٣) Claude Pichois et A.M. Rousseau, La Litterature Comparée Paris, Armand Colin, 1967.

(٤) نفس المرجع.ص ١٧٦.

ويدل هذا التقسيم على ظهور اهتمامات جديدة في مجال الدراسات المقارنة (الأبنية الأدبية) مع الاحتفاظ ببعض الموروثات من المدرسة التقليدية (تاريخ الأفكار) التي لا تدخل في مجال الدراسات الأدبية.

وقد وفّق الباحث الألماني أولريخ ويشتاين بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية في كتابه الذي ظهر سنة ١٩٦٨ تحت عنوان:

«Einfuhrung in die vergleichen die Literaturwissenschaft

ثم ترجمه وليام ريجان للانجليزية بالاشتراك مع مؤلفه ونشر سنة ١٩٧٣ تحت عنوان «الأدب المقارن ونظرية الأدب: عرض وتقديم»(٥).

وهذا الكتاب، كما يوضح عنوانه، يجمع بين التنظير الأدبي والدراسات المقارنة، وبين عرض النظريات المختلفة والمدخل إلى دراسات الأدب المقارن. ويعتقد المؤلف أن الأدب المقارن ليس علماً قائماً بذاته (وهذا رأينا) إنما يجب أن يُنظر إليه فرعاً متخصصاً من الدراسات الأدبية وليس له منهجه الخاص المنفصل وإنما يتبع مناهج البحث الأدبي عموماً ولذلك أضاف إلى عنوان كتابه عبارة «نظرية الأدب».

ويؤكد المؤلف في مقدمته أنه يحاول المزج بين المدرسة الفرنسية والأمريكية:

> «إذا ذهبنا إلى محاولة تعريف يحسن - في إطار الحدود التي ارتضيناها لدراستنا - أن ننتهج طريقاً وسطا بين المفهوم الضيق الذي التزمه ممثلو الأرثوذوكسية في مدرسة باريس (خاصة بول فان تييجم وجان ماري كاريه وماريوس - فرنسوا جويارد) والآراء الأكثر تحرراً التي احتضنتها ما عُرفت باسم المدرسة الأمريكية»(٦).

---

(٥) **Ulrich Weisstein, Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction,** Indiana University Press, 1973.

(٦) نفس المرجع ص ٣.

من مزايا كتاب ويشتاين أنه نقّى مجال الأدب المقارن من الدراسات الهامشية التي أثقلته والتي لا تنتمي إلى الدراسات الأدبية مستنداً في هذا إلى فصل العلوم وتحديد منهجها، ولكنه احتفظ ببعض الموضوعات التقليدية كالموضوع الذي أفرد له الفصل الثالث من كتابه «Reception and Survival» فمثل هذه الموضوعات انسلخت من الدراسات الأدبية ودخلت مجال علم الاجتماع الأدبي(٧).

ونرى مع ويشتاين أنه يتحتم أن تدرج دراسات العلاقات بالوقائع في نطاق التاريخ الأدبي وعدم قَصْر الأدب المقارن في نطاق علاقات بالوقائع. فإذا أردنا أن نثبت وجود أوجه مقارنة بين أدبين (ونرى أيضاً في هذا المجال أن الدراسات المقارنة قد تشمل أكثر منْ أدبين) يجب أن نحصر هذه المقارنات في مجال الأدب نفسه(٨) وقد تصاحب الدراسات الأدبية دراسات في علم الاجتماع الأدبي تدرس تفاعل الثقافات المختلفة وما قام بينها من صلات. ولكننا نرى أن الزاوية الأكثر أهمية بالنسبة إلى الدراسات الأدبية هي دراسة الأعمال نفسها: أوجه الشبه والاختلاف التي يمكن أن تُلمَس في عملين أدبيين (أو أكثر) ينتميان إلى أدبين قوميين مختلفين (أو أكثر)، وهذا التشابه قد يكون في الموضوع أو «التيمة» أو القوالب والأشكال أو الصور أو الرموز... الخ. وهذا المجال يدخل في صميم النقد الأدبي ونسميه ـ إذا تناول عملين (أو أكثر) ينتميان إلى أدبين قوميين مختلفين ـ نقداً مقارناً. وهذا النقد المقارن لا يمكن إلا أن يكون تطبيقاً. فإننا لا نرى اختلافاً بين النقد النظري المقارن أو غير المقارن. حيث أن النقد النظري يمثل إطاراً عاماً يمكن أن نطبقه على أعمال مختلفة وهو بمثابة الأدوات التي يستخدمها الباحث ليستطيع أن يتناول من خلالها الأعمال الأدبية بالفحص والتمحيص والتحليل.

---

(٧) Robert Escarpit, **Sociologie de la Litterature,** Paris, PUF, 1973. Cf, Chaps II, VII.

(٨) ففي رأينا إن دراسة مثل دراسة جان ماري كاريه عن الرحالة الفرنسيين في مصر وما يماثلها لا يدخل في نطاق الأدب المقارن.

إن الدراسات التاريخية المقارنة كثيرة جداً إذا ما قيست بالدراسات النقدية المقارنة، وهذا يعود إلى تعريف الأدب المقارن التقليدي الذي سنته المدرسة الفرنسية. ولكن المجال اليوم أصبح أكثر اتساعاً للدراسات النقدية في إطار المفاهيم الجديدة التي دخلت مجال الدراسات الأدبية، مستمدة من علم اللغة والمدارس النقدية التي ظهرت: مثل مدرسة النقد الجديد في أمريكا، ومدرسة الشكليين الروس، بالاضافة إلى المنهج البنائي متمثلاً في حركة النقد البنائية في فرنسا.

ولكن هل تظل مشكلة التأثير والتأثر هي العمود الفقري للدراسات المقارنة؟ ونرى أن دراسة وجود التأثير والتأثر يمكن تناولها من عدة زوايا ـ الزاوية الأولى هي إثبات وجود مثل هذا التأثير إثباتاً تاريخياً مؤكداً بالوقائع وقد تركّزت حول هذا المدخل الدراسات حول علاقة الكوميديا الإلهية ورسالة الغفران، وبين شعر التروبادور والموشحات الأندلسية، وكما أسلفنا فإن هذه الدراسات تنتمي إلى التاريخ الأدبي المقارن. وتتصل أيضاً بهذه المشكلة قضية الوسطاء حيث أن هناك بعض الحالات التي لم يتصل فيها المتأثر بالمؤثر إتصالاً مباشراً، فما هي وظيفة الوسيط؟ ويمكن أن ندرس أيضاً دور الوسطاء من مترجمين أو نقاد أو منظّرين وكيفية توصيلهم للعمل الأدبي إلى المتأثر. ولكن أهم ما يجب أن نلتفت إليه هو: هل نبحث عن التأثر في حياة الكاتب فنقول إن الكاتب «أ» قد تأثر بالكاتب «ب»، أو نبحث عن التأثر في العمل الأدبي فنقول إن العمل «أ» تأثر بالعمل «ب»؟

أمّا الاجابة على السؤال الأول فتدخل في مجال الدراسات النفسية من جانب والتكوينية من جانب آخر، فالجانب الأول هو مقابل للالهام Inspiration وهي قضية يصعب حصرها في نطاق علمي مؤكد حيث أنها متشعبة معقدة ومن الصعب القول بأن هذا التأثير هو البذرة التي نبت منها العمل الفني. أمّا الجانب الثاني فيتصل بمجمع مصادر العمل الأدبي في مرحلة التكوين. وقد يكون من المفيد معالجة هذه القضية إذا ما وجدت

بعض الأدلة المادية التي تثبت أن العمل المؤثر كان من المصادر التي استخدمها الكاتب في صياغة عمله (مثل استخدام جويس للأوديسا في تأليفه روايته يوليسيس).

ويجب في نظرنا أن نرى التأثير متجلياً في الأعمال نفسها وفي الملامح المشتركة التي تجمع بينها، ولذلك فإن الاجابة على السؤال الثاني هي التي تمثل المدخل الصحيح إلى النقد التطبيقي المقارن حيث أن المحك الوحيد الماثل بين أيدي الناقد هو النص الأدبي ويقول ويشتاين في هذا الصدد:

«عندما تتداخل العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية، والعلاقات بين مفاهيم أو تقاليد محددة عندئذ يمكن أن نفترض واقعياً إمكان إحياء السلسلة: المؤلف ١ - المؤلف ٢: العمل ١ - العمل٢.»(٩)

ويجمع ويشتاين هنا بين وجوب توافر علاقات الوقائع والقرائن النصية بالاضافة إلى اتفاق العرف والتقاليد، فيضع في الاعتبار وجوب اشتراك الأعمال المقارنة في إطار تقاليد أدبية واحدة حيث أن التأثير قد يظهر لا في تفاصيل دقيقة ولكن في أشكال عامة وقوالب يشترك فيها العمل المؤثر والعمل المتأثر وقد يكون المصدر المؤثر أعمالاً نقدية تعرض لمشكلات أدبية عامة تحفز الكاتب المتأثر على سلوكها(١٠) وكذلك نرى أن للمدارس الأدبية كوحدة متماسكة دوراً هاماً في عملية التأثير في كتّاب معينين قد يجدون في أعمال التنظير أو الأساليب والتقنيات التي تتبعها مدرسة أدبية أسلوباً يُحتذى.

---

(٩) Weisstein, **Op. Cit**, P. 47.

(١٠) Melchior de Vogüe, **Le Roman Russe**, Paris, Plon, 1886.

وهذا الكتاب كان له أثر عميق على تطور الرواية في فرنسا إذ دحض القواعد العامة التي قامت عليها الواقعية وساعد على قيام الرمزية.

مما سبق نستطيع أن نقول إن الأدب المقارن ينقسم نفس تقسيم الدراسات الأدبية:

أ ـ التاريخ الأدبي المقارن: يدرس العلاقات بالوقائع بين أدبين أو أكثر في مجال الأدب من وجود مصادر تأثير وتأثر (إثبات وجود ترجمة لاتينية لرسالة المعري. وجود جَوَارٍ عربيات في بلاط الملوك الأسبان كنّ يتغنين بالأشعار الأندلسية) وجود الترجمات المتداولة في عصور مختلفة إلى ما غير ذلك.

ب ـ التراجم الأدبية: دراسة حياة الكُتاب من منظور خاص وهو اتصالهم بالآداب الأخرى ومدى ثقافتهم في المجالات المختلفة.

جـ ـ النقد التطبيقي المقارن: دراسة عملين (أو أكثر). دراسة خصائص مدرسة أدبية (أو أكثر) في عمل (أو عدة أعمال). دراسة أثر النظريات النقدية في الأعمال الأدبية. دراسة الأشكال والقوالب المشتركة بين عملين (أو أكثر).

وقد اخترنا المدخل الثالث لدراستنا هذه.

لا بدّ للنقد التطبيقي من خلفية نظرية يستند إليها ومنهج متماسك يستطيع الناقد أن يدرس في إطاره النصوص المختارة.

إن النظرية الأدبية فيما نرى لا تختلف بالنسبة للأدب المقارن عنها بالنسبة لدراسة الأدب عموماً. وفي ضوء التزامنا بالدراسة النقدية التطبيقية كان لا بدّ لنا أن نستند إلى المنهج البنائي، حيث أن السمات التي نريد أن نرصدها بين الأعمال موضوع الدراسة هي سمات تتعلق بالشكل والبناء. وهذا المنهج سماه رينيه ويلك في كتابه «نظرية الأدب» المنهج الداخلي Intrinsinc Method في مقابل المنهج الخارجي Extrinsinc Method ووصف الأول بأنه أدبي Literary أمّا الثاني فهو منهج غير أدبي Extraliterary. أمّا المنهج الخارجي فيُعنَى بمسائل وقضايا تحيط بالعمل الأدبي مثل حياة الكاتب وبيئته، علاقته بالمجتمع، علاقة العمل الأدبي بالمجتمع، شيوعه، نجاحه،

وهذه المسائل تخرج عن مجال النقد وتدخل في مجالات أخرى مثل الدراسات التاريخية، والاجتماعية، والتراجم.

أمّا المنهج الذي يسميه ويلك المنهج الداخلي فيتعامل مع النصوص الأدبية تعاملاً مباشراً على أنها وحدة متكاملة مستقلة عن كاتبها لها كيانها ولغتها ونوعيتها الخاصة، ولا بدّ من استخدام وسائل معينة وأدوات خاصة لفهم خصوصية النص الأدبي لتحليل مقوماته وعناصره.

وهنا تجب الاشارة إلى بعض الصعاب التي تواجه الباحث عن إطار لدراسة الشكل في الرواية على وجه خاص، إذْ ما زال النقد النظري الذي كُتب حول شكل الرواية أقل بكثير مما كُتب حول شكل الشعر لسببين:

السبب الأول: هو حداثة الرواية شكلاً أدبياً.

السبب الثاني: هو ارتباط الرواية في أذهان القرّاء والنقاد على السواء بنظرية «المحاكاة» Mimesis.

ولذلك لم يهتم النقاد اهتماماً كبيراً بالشكل في الرواية وظلوا يربطون بينها وبين الحياة ربطاً مباشراً. وساعد على رسوخ هذا الاتجاه ظهور الرواية الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر والنظرية الوضعية التي ربطت بين الأدب والمجتمع ربطاً لصيقاً، ونحن لا ننكر هذا الارتباط. ولكن نرى أن مثل هذه الدراسات ينتمي إلى علم الاجتماع الأدبي(١١).

وقد بدأت محاولات جادة في دراسة الشكل في الرواية في النصف الثاني من القرن العشرين تحت تأثير مدرسة النقد الجديد في أمريكا ومدرسة الشكليين الروس والمنهج البنائي. وقد انكبّ النقاد الفرنسيون البنائيون على دراسة النصوص النثرية حيث رفضوا المقولة المنتشرة أن الرواية نوع أدبي لا

---

(١١) وقد أصبح هذا الربط أكثر تعقيداً بظهور مدرسة لوسيان جولدمان الاجتماعية البنائية التي أسست مناهج جديدة لدراسة الأعمال الأدبية في ظل علم الاجتماع ومزاوجة الأبنية الأدبية الاجتماعية.

شكل له (Formless)· وحاولوا تأكيداً لاهتمامهم بالنصوص الأدبية وتركيزهم عليها دراسة «فن القصص» (Fiction/Recit/Narration) ومقوماته، بالاضافة إلى صياغة بعض المصطلحات التي تقابل المصطلحات النقدية والبلاغية المستخدمة في نقد الشعر. وقد استفدنا من هذه الدراسات وحاولنا تطبيقها في هذه الدراسة.

وإذا كنا قد اخترنا المنهج البنائي مدخلاً لبحثنا هذا فإننا لا نزعم أننا ننكر أهمية الزوايا الأخرى التي يمكن أن تُدرس من خلالها الأعمال الأدبية. ولا ننكر أيضاً حتمية النظر إلى الأدب على أنه كائن حي متطور، وهذا يظهر من الخلفية النظرية التي حددنا في إطارها نظريتنا إلى الأنواع الأدبية (الرواية في هذه الدراسة)، وإلى المدارس الأدبية.

أمّا بالنسبة إلى الأنواع الأدبية، فلا بدّ أن يُنظَر إليها نظرة تاريخية حيث أن الأنواع الأدبية تتطور عبر العصور مع احتفاظها في نفس الوقت بسمات ثابتة حيث أنها تتدرّج من أصول ثلاثة حددها أرسطو والتزم بها النقد الحديث، فهناك الثوابت والمتغيرات التي يجب أن يلتفت إليها الباحث. أمّا المتغيرات فتتطور تحت ظروف زمانية ومكانية مختلفة، وعليه تحديد المتغيرات في حقب تاريخية عُرِفت في تاريخ الأدب بالمدارس الأدبية، والذي يؤكد أن المدارس الأدبية تمثل حركة تطور الأنواع الأدبية أن بدأ بعض النقاد يتجنبون لفظ «مدرسة» الذي يدل على الجمود واستخدام مصطلحات أخرى أقرب إلى فكرة الحركة والمرونة والدينامية مثل كلمة «حقبة» Epoch «فترة» Period «حركة» Movement[١٢].

ويقول بورنيك في هذا الصدد:

---

(١٢) ولكننا سنحتفظ في بحثنا بمصطلح المدرسة لعدم تداول مصطلح آخر في النقد العربي.

«بدت دراسة الرومانسية عفوية وتبسيطية طالما أصرّ النقاد على حصرها ـ شأنها شأن الكلاسية أو جماعة الثريا (La Pléiade) ـ بين الجدران العالية لمفهوم المدرسة المجرد. ويتضح كل شيء ويصبح أكثر حقيقة وحيوية عندما تستبدل كلمة مدرسة الجامدة بكلمة «حركة» الأكثر حيوية والتي تنمّ عن دينامية داخلية»[١٣].

وتستند المدارس الأدبية على مجموعة من المبادىء العامة اصطلح على تسميتها بـ«المذاهب» ويمكن أن تُستخلص هذه المذاهب من مؤلفات الكتاب النظرية ومن إستقراء أعمالهم. وقد أحسّ النقاد بجمود هذا المصطلح الذي يقابله في الانجليزية كلمة Doctrine ومالوا إلى لفظ مثل هذه المصطلحات واستخدموا أخرى أكثر مرونة مثل «مفهوم»[١٤] Concept أو «اتجاه» Trend أو مجرد النسبة Realism, Symbolism, Naturalism الواقعية، الرمزية، والطبيعية، وقد استخدمت هذه الكلمات استخدامات عديدة، فكلمة «واقعية» لها معنيان:

أولهما: استخدامها على أنها قيمة مطلقة يمكن أن تتحقق في أي عصر من العصور ـ وهذا الاستخدام مرتبط ارتباطاً لصيقاً بنظرية المحاكاة في الأدب ـ فهي بمعناها العريض الأمانة في نقل الطبيعة، ومن الواضح أن الواقعية بهذا المعنى مفهوم مجرد لا يهمنا الاستطراد في مناقشته للتعبير عن الواقع.

والاستخدام الثاني لكلمة الواقعية هو استخدامها التاريخي المحدود ممثلاً الاتجاه الذي ساد الحياة الأوروبية في القرن التاسع عشر واستطاع أن يفرض نفسه خلالها على اللغة والأدب والفنون التشكيلية (وهذا هو المعنى

---

(١٣) J. H. Bornecque et P. Cogny, **Réalisme et Naturalisme**, Paris, Classiques Hachette, 1958, P. 5.

(١٤) Réne Wellek, «The Concept of Realism» in **Concepts of Criticism**, New Haven, Yale University Press, 1963, P. 222.

الذي سنلتزم به في كتابنا هذا). فالواقعية هنا تكون مجموع الأساليب الفنية والتقاليد المبتكرة التي حدثت كرد فعل للمدارس السابقة والتشكيل الفني الذي تمثل أفضل ما تمثل في الرواية.

وإشارتنا إلى الرواية الواقعية تعني الرواية التي نشأت وتبلورت واكتملت في القرن التاسع عشر على أيدي عمالقة الواقعية(١٥).

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gerard Genette(١٦)، حيث أن جينيت رغم انتمائه إلى مدرسة النقد البنائي الفرنسية وتأكيده على ضرورة الالتزام بهذا المنهج يعترف بضرورة أخذ المناهج الأخرى في الاعتبار مثل المنهج التفسيري (Herméneutique) والمنهج التاريخي.

وقد لجأنا أيضاً إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين وأهمها كتابات الناقد وعالم اللغويات بوريس أوسبنسكي (خاصة في الفصل الثالث).

---

(١٥) والجدير بالذكر أن هذا الشكل من الرواية أطلق عليه تسمية الرواية الكلاسية وهنا تُستخدم كلمة كلاسية بمعناها المثالي حيث أن النقاد يرون أن هذه الرواية بلغت من الامتياز حداً جعلها النموذج الذي يُحتذى، فكلمة كلاسية هنا تعني الكمال والنقاء في الشكل الذي يصلح في كل مكان وزمان وأصبح قيمه مطلقة وقمة لا تخضع إلى التقييم أو إلى إعادة النظر. وقد أدّى موقف النقاد هذا إلى تجمّد هذا الشكل حتى أفلست الرواية الفرنسية بعد الواقعية وظلت تحاول تقليد الرواية الواقعية حتى أخرجها من هذا المأزق تأثيرات انجليزية وروسية.

(١٦) Gérard Genette, **Figures I**, Paris. Ed. du Seuil. 1966, **Figures II**, Paris, Ed. du Seuil 1969, **Figures III**, Paris, Ed. du Seuil, 1972.

تقديم

من الحقائق المسلّم بها في الأدب العربي الحديث في مصر، أن فن الرواية قام - في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها، ومع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القراء - تحت تأثير الآداب الغربية، وهذه المقولة لا جدال فيها وقد تحدث عنها كثير من النقاد وناقشوها، وأكّد بعضهم أن هذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر سواء عن طريق السفر إلى أوروبا (خاصة فرنسا وانجلترا) في بعثات تعليمية، أو عن طريق قراءة المؤلفات الغربية في لغتها الأصلية، أو عن طريق ترجمات للآثار الغربية.

وتأكد تأثير الحضارة الأوروبية في مصر في جميع مجالات الحياة السياسية والاجتماعية وغيرها فأصبح التوفيق بين التيار الجديد والتراث مشكلة حضارية كبرى ما زلنا نتحدث عنها ونحاول الوصول إلى حلول تمكّننا من الاستفادة من الحضارة الغربية مع الاحتفاظ بأصالتنا. ويظهر هذا الصراع جلياً في الأدب وهو صورة من صور النشاط الانساني العام فيعكس المشكلات الحضارية الكبرى. ذلك أن شغف المثقف المصري بالثقافة الغربية جعله ينكبُّ عليها وينهل منها ويحاول الاستفادة منها بشتى الطرق والوسائل، فدخلت الحياة الأدبية أشكال جديدة لم يعرفها الأدب العربي من قبل فأخذ الكتاب يستلهمونها ويقلّدونها ويعرّبونها. والقضية المطروحة هي أيّ هذه الأشكال أقبل عليها الكتاب المصريون، وبأيّ الكُتّاب أو المدارس

تأثروا وإلى أي حد أفادوا من هذا الكم الهائل من المادة التي دخلت مناخهم الثقافي؟

لا شك أن تفاعل البيئة المصرية بالحضارة الغربية مرّ بمراحل مختلفة منذ دخول الحملة الفرنسية إلى الآن، فرأينا أن نحدد الفترة التاريخية التي سنقابل فيها بين الرواية الغربية في الرواية العربية، واخترنا مرحلة التأصيل والاكتمال لعدة أسباب منها:

١ ـ لقد أخذنا منهجاً لنا في هذا الكتاب المنهج النقدي التطبيقي المقارن ولذلك فإنه من المنطقي أن نتجه نحو دراسة الأعمال ذات القيمة الفنيّة، وهذه القيمة لا تتوفر في المحاولات الأولى لأن كتّاب الرواية من الرعيل الأول لم يكونوا روائيين محترفين، بل كانوا مجربين أكثر منهم حرفيين.

٢ ـ إن التأثر بالآداب الأجنبية لا يؤتي ثماره سوى في الرعيل الثاني، وقد لوحظ أن اتصال الرعيل الثاني من الكتاب يكون عموماً اتصالاً غير مباشر بالحضارة الأجنبية وهذه الظاهرة تكررت في كثير من بلاد العالم الثالث:

> «إن عناصر التأثير لم تكن مقصورة على الكتّاب الذين تلقوا تعليماً غربياً والذين يمثلون المنطلق الأول للتأثير. والواقع أن الفنانين الذين استخدموا الأفكار والأشكال الجديدة الاستخدام الأكثر إبداعاً وخلقاً كانوا في الغالب وبشكل متزايد من أولئك الذين ظلوا في وسطهم الثقافي القومي أكثر منهم من الذين أدّى بهم تعليمهم إلى أن يكونوا ذوي ثقافة مزدوجة»[1].

---

(١) تاريخ البشرية. المجلد السادس، القرن العشرين الجزء الثاني ٣٠ ـ التعبير. الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢ ص ١٤٣.

ولا شك أن هذه المقولة تنطبق على مسار الأدب في مصر وتنطبق أكثر ما تنطبق على الروائي الذي اخترناه ليكون محوراً لبحثنا هذا وهو نجيب محفوظ.

وإذا كان الرعيل الأول من الكتّاب بذر البذور الأولى وساعد على خلق التربة الصالحة والملائمة لنمو وتطور الأشكال الأدبية، فقد أصّل الجيل التالي هذه الأشكال واستخدمها كأنها من تراثه الطبيعي ولم يشعر تجاهها بالغربة التي عانى منها الروّاد الأوائل فجاءت أعماله ناضجة مكتملة لها قيمتها الفنية الخاصة.

ولكي نوفر لهذا الكتاب العمّق العلمي المطلوب، فقد رأينا أن نختار عملاً روائياً واحداً لنلتمس فيه آثار المدارس الأوروبية المختلفة، ونرى أوجه الشبه والاختلاف بينه وبينها وكيفية استخدامه لأساليبها وتقنياتها ومفاهيمها، فاخترنا ثلاثية نجيب محفوظ، لأنها تُعتبر من أفضل الأعمال الروائية التي كُتبت في أدبنا الحديث وأكملها بناء.

ثم أن قالب الثلاثية مأخوذ من القوالب الغربية، وقد قلّت في العربية مثل هذه الروايات المتتابعة الأجزاء بينها انتشرت في الغرب، وعرفت الآداب الغربية الأعمال ذات النفس الطويل التي سُميت بالروايات الأنهار Romans Fleuves[٢] وبروايات الأجيال.

(٢) ويعني هذا المصطلح الروايات التي تمتد على عدد كبير من الأجزاء وتتناول مجرى حياة شخص أو أسرة وتطورها خلال الزمن، وقد ازدهر هذا النوع من الروايات ما بين الحربين العالميتين ونذكر منها:

Romain Rolland, **Jean - Christophe** (1904 - 1912) في خمسة مجلدات.

Marcel Proust, **A la Recherche du Temps Perdu** (1913 - 1927) في اثني عشر مجلداً

Roger Martin du Card, **Les Thibault** (1922 - 1940) في تسعة مجلدات.

Jules Romains, **Les Hommes de Bonne Volonté** (1932 - 1947) في سبعة وعشرين مجلداً

Georges Duhamel, **La Chronique des Pasquier** (1933 - 1944) في عشرة مجلدات

لقد كثرت المقولات حول تأثر نجيب محفوظ ـ خاصة الثلاثية ـ بمدارس غربية ثلاث:

- المدرسة الواقعية الفرنسية متمثلة في بلزاك وفلوبير.
- المدرسة الطبيعية متمثلة في زولا.
- مدرسة الروائيين الانجليز الادواردين مثل جلزورذي وبنيت.

ولكن أقوال النقاد لم تتجاوز العموميات ولم يتناول أحدٌ حتى الآن هذه النصوص بالتمحيص والدراسة النقدية المفصلة في إطار النقد المقارن، مع مقارنتها بالنصوص التي يُقال إنها متأثرة بها.

وإذا كان نجيب محفوظ تأثر بهذه المدارس، فهذا التأثير لا يكون في العموميات من حيث الأفكار أو الموضوعات أو التيمات مثل فكرة الوراثة عند زولا أو نقد المجتمع عند بلزاك، أو عرض تاريخ أسرة برجوازية عند جلزورذي، فإن مثل هذه الأفكار مطروحة على قارعة الطريق كما يقول الجاحظ[٣] في متناول كل فنان يستطيع أن يفيد منها، بالاضافة إلى أنها

(٣) لا شك أن وسائل انتقال الفكر الغربي إلى المجتمع المصري كانت متعددة ولم تُقصَر بحال على الأعمال الأدبية بل لعلّ الأعمال الأدبية ـ وخاصة الأمهات منها ذات القيمة الفنية الراقية ـ كانت أقل هذه الوسائل أثراً. إذ أنها لم تترجم إلى العربية وبذلك لم تكن متاحة إلاّ للمتمكنين من اللغات الأوروبية وبشرط أن يكونوا مهتمين بالأدب، وهؤلاء قلة قليلة ولا شك.

وقد تأتي الجامعة المصرية في المقام الأول لنقل ثمرات الفكر الغربي الحديث إلى المجتمع المصري ولم يقتصر أثر الجامعة على المحاضرات والبرامج الرسمية في مناهج الدراسة في مختلف الكليات بل كان نشاط الروّاد الأول من الأساتذة يتجاوز هذا الدور الرسمي فنشطت الجمعيات الفنية والعلمية التي تدور في فلك الأساتذة والروّاد وطلبتهم ومريديهم وكان لها أثر كبير في كل مَنْ احتكّ بها وشارك في اجتماعاتها. غير أنه مع عمق تأثير الجامعة فقد كان أثرها محدوداً بطبيعته في حدود الصفوة من طلابها المنتسبين إليها والدائرين في دائرة المثقفين الخاصة المحدودة العدد. غير أنه مع صغر دائرة هؤلاء المثقفين الذين نهلوا من هذا المنبع الأصيل المتملك لنواصي الفكر ـ

موجودة في مجالات مختلفة غير الأدب. أمّا الأساس بالنسبة لعناصر التأثر فيكمن في المعالجة والأسلوب لا في الفكرة العامة أو الموضوع. والأدلّة الوحيدة المعتمدة يجب أن تتجلّى في النصوص الأدبية نفسها بكونها بناء لغوياً متكاملاً، والذي يهمنا هنا هو التقنيات والأساليب والأبنية حيث أن الذي نناقشه هو ظهور شكل أدبي جديد لا انتشار أفكار جديدة في نواحي الحياة المختلفة.

ولكن الذي نريد أن نؤكده هنا هو ما أسلفنا ذكره في المدخل من أن الأشكال الأدبية لا تنشأ في فراغ وأن الذي يزعم أن الرواية الواقعية وليدة القرن التاسع عشر لا ينفي في الوقت نفسه أنها سليلة الملحمة، مرت بأطوار عديدة وتفرّعت منها أشكال أدبية أخرى وتشكلت وتبلورت حتى وصلت إلى هذا الشكل الذي اعتبره النقاد الشكل الكامل والمثالي للرواية. ولكن الرواية لم تتجمد بل ظلت تتطور وتتبلور وتمر بمراحل جديدة وستمر بمراحل أخرى إلى ما لا نهاية.

= الغربي فإن حداثة الأفكار الغربية وغرابتها والتطور السريع الذي عرفته حضارة القرن العشرين جعلت كثيراً من هذه الأفكار مادة إثارة للصحافة العامة. فوجد كثير من الأفكار والتطورات والاختراعات طريقه إلى القارىء العادي والأعداد الكبيرة، وإنْ كانت عملية النقل غير أمينة في كثير من الأحيان لاهتمامها بالإثارة أكثر من اهتمامها بالأمانة عند النقل.

كما لا يمكن تجاهل تأثير السينما في أجيال متتالية منذ عرفتها مصر، ورغم فجاجة عرض الكثير من أفكار العصر وسوقية تقديم كثير من مفاهيمه وانجازاته فقد قدمت السينما كثيراً من الأعمال الروائية الهامة مع تذبذب كبير في مستوى تقديمها يتراوح بين السوقية والرقي. ولذلك لا يمكن الاقلال من تأثير هذا الفن المتكامل المرئي المسموع على رواد دور السينما وخاصة الشبان منهم. وزاد هذا الأثر عندما بدأت السينما المصرية حيث وصلت إلى قلوب روادها وأفهامهم بلغتهم العربية مباشرة دون حاجة إلى وساطة المترجم وكانت في أغلب موضوعاتها تلجأ إلى الاقتباس والتمصير عن الأفلام والروايات الغربية.

ومن التعسف القول أن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين أو في نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء إذ أنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة في القصّ.

فما من شك في أن الأدب العربي عرف فن القص من قديم العصور من ملاحم وقصص شعبي ومقامات بل قد يكون قد أثر في تطور فن القص في الغرب حيث أشار مؤرخو الأدب الأسباني إلى إمكان تأثير فن المقامات العربية في مولد فن جديد من الأدب الأسباني المعروف باسم القصة البيكارسكية (وهو تعبير تصعب ترجمته بدقة وإن كان أقرب ما يقابله بالعربية هو قصص الشطار)[٤].

فهل يمكن لهذا الفن الذي امتد أثره إلى آداب أجنبية ألاّ يكون له أثر في الرواية العربية؟ بل ألم يكن من المتوقع لفن القص العربي أن يتطور إلى صور حديثة وأشكال جديدة لو لم يتجمد تطوره مع الجمود والاضمحلال اللذين سادا المجتمعات العربية في جميع جوانبها؟

لقد ظلّ هذا الفن في حالة جمود حتى هبّت رياح التجديد والتغيير من الغرب فأدخلت فن القص في الصور الغربية وفتحت نافذة جديدة باستحداث قالب الرواية، ولا شك أن هذا القالب الجديد قد قدمت معه الأشكال والصور الغربية ولكنه تغذّى على التربة العربية مستخلصاً تراثها العريق، والتأثير هنا هو كالتطعيم لا يمكن أن يتم إلاّ إذا وجدت أصلاً شجرة مورقة يستطيع أن ينمو على فروعها وغذائها.

ومن الواضح أن محفوظ يكتب في ظلّ هذه التقاليد ويغترف منها. ويتضح ذلك من الدراسة النصية. وهو في نفس الوقت يعمل في إطار مستوى تطور اللغة العربية، التي تمر لا شك بمراحل من التطور المختلفة. فالتأثير لا يمكن أن يكون مطلقاً بل هو محكوم بإطار

(٤) «أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية ـ الفصل الأول» في الأدب. اعداد د. سهير القلماوي ود. محمود علي مكي ص ٩١.

التقاليد الأدبية التي ينتمي إليها الكاتب وإمكانيات اللغة العربية في الفترة التي يبدع فيها ولذلك فلا بدّ من مراعاة هذه الامكانيات والحدود بالاضافة إلى الجذور التي تمتد إلى الماضي السحيق وكذلك إلى عناصر التجديد التي قد يكون التأثير قد فجرّها.

وإذا كانت بعض الدراسات قد بحثت روافد التأثير الأوروبي في الرواية العربية بل وتعرّضت بعض المقالات والبحوث لتقييم أثر الواقعية الفرنسية على الرواية إلاّ أن أيّاً منها لم يعرض دراسة نصية مقارنة. وفي ضوء ما عرضنا في المدخل(٥) من أن الدراسات النقدية المقارنة يجب أن تتخذ النصوص مادة للمقارنة والدراسة فقد واجهتنا مشكلة اختيار النصوص التي نجري عليها دراستنا المقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ومع تعدد الروايات التي تمثل كل الاتجاهات الأدبية فقد حاولنا اختيار العمل الأكثر دلالة وتكاملاً من حيث البناء الفني ليكون نمطاً قياسياً تتم مقارنتنا به.

وبما أن الثلاثية تعتبر رواية واقعية فقد كان طبيعياً أن يقع اختيارنا على أعمال لبلزاك وفلوبير باعتبارهما صاحبا الاتجاهين الرئيسيين للرواية الواقعية الفرنسية في أزهى صورها وأكملها. ولكي تكون دراستنا نصية محددة فقد اخترنا أوجيني جرانديه لبلزاك التي يعتبرها النقاد جوهرة الكوميديا الانسانية ومدام بوفاري لفلوبير التي تُعتبر من أعظم تراث الأدب الفرنسي في بنائها الفني وتكاملها. ولّما كانت المدرسة الطبيعية هي إحدى روافد الواقعية فقد اخترنا روايتي المطرقة L'assomoir والفريسة La Curée لزولا باعتبارهما خير أمثلة الرواية الطبيعية.

كما لم يسعنا أن نتجاهل ما صرّح به نجيب محفوظ من ملله من قراءة بلزاك «هذا الكاتب الذي يصف مشهداً في ثمانين صفحة ولذلك قرأت

---

(٥) ص ١٥ من هذا الكتاب.

مذهبه واتجاهه بعد أن تهذّب وتطور عند غيره مثل جلزورذي»[٦]. لذلك أضفنا ثلاثية جلزورذي الفورسايت ساجا إلى قائمة مقارناتنا. وقد رجح اختيار هذه الرواية بالذات من أعمال جلزورذي أنها في قالب الثلاثية وهو قالب لم تعرفه الرواية العربية قبل محفوظ رغم انتشاره في الروايات الغربية.

وإذا كنا قد استندنا أساساً إلى هذه الأعمال من المدرسة الواقعية والطبيعية لاجراء دراستنا المقارنة لثلاثية محفوظ إلاّ أنه لا يسعنا أن نغفل حقيقة أن الروائيين المصريين في مرحلة التأصيل كانوا ينهلون من الأدب الغربي على اتساعه وكانوا مواكبين في نفس الوقت لحركة التأليف فيما بعد الواقعية. فعرفوا أعمال بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس، ومَنْ لم يقرأ منهم هذه الأعمال في لغاتها الأصلية أو ترجماتها - وأغلبها لم يُترجم - فقد قرأ كتابات النقاد المصريين عنها من تقديم وشرح وتحليل.

وقد أثارت هذه الحقيقة سؤالاً هاماً كان علينا أن نجيب عليه وأن نحدد موقفنا منه قبل أن نشرع في دراستنا وهو: هل يمكن لعمل أُلِّف في منتصف القرن العشرين أن يُدرَس مقارناً بالواقعية الفرنسية التي بلغت شأوها في منتصف القرن التاسع عشر دون أن يخالط نسيجه الاتجاهات الأدبية التي ظهرت خلال قرن من الزمان يفصل تاريخ كتابته عن ازدهار الواقعية الفرنسية؟ هل يمكن لكاتب أن يكتب في منتصف القرن العشرين «رواية واقعية» يمكن أن نساويها بأعمال منتصف القرن التاسع عشر؟ هل نسقط آثار روايات ما بعد الواقعية في دراستنا المقارنة لثلاثية محفوظ؟ وجاءت إجابتنا على كل هذه الأسئلة بالنفي. فإن التطور الفكري وحده يمنع قبول مثل هذه العزلة المفترضة، وتعاصر الأعمال الأدبية من مختلف الأشكال والمدارس الأدبية أمام أديب منتصف القرن العشرين يدحض هذا المنطق. وقد ذكّرنا محفوظ نفسه بهذه الحقيقة في قوله إن كل الأعمال

(٦) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، الهلال يوليو ١٩٦٥، القاهرة، ص ٢٧٠.

السابقة له تعاصرت أمامه، فكانت أمامه ثروة هائلة من الروايات العالمية السابقه له يمكنه الإفادة من أساليبها المختلفة.

«كانت كل الأساليب أمامنا في وقت واحد. فعندما نشرع في الكتابة قد نستفيد من أي من الطرق التي عرفناها ودخلت في آلية المشي عندنا بدون وعي. فعندما اكتب قد استفيد من الواقعي التقليدي من الواقعي الحديث من تيار الوعي من.. من... لأنني قرأت كل هذا في فترة واحدة بمعنى أن التجارب التي عاشتها أوروبا في مائتي سنة أو ثلثمائة سنة اطلعت عليها أنا في عشر سنوات وبهذه الطريقة استفدت من أكثر من أسلوب روائي ومن كل في لحظة أي في اللحظة المناسبة فقد تلاحظين مثلاً أنك تجدين في **الثلاثية** لحظات سريالية..»(٧).

لذلك رأينا أن بحثنا هذا يستلزم ألاّ نتجاهل تراث قرن من الزمان يفصل الواقعية الفرنسية في صورتها المكتملة عن تاريخ كتابة **الثلاثية** إذْ أننا لو فعلنا ذلك فإننا سنترك فجوات في دراستنا للثلاثية كلما واجهنا أجزاء من نص **الثلاثية** تجاوزت تقاليد الواقعية.

وفي نفس الوقت الذي أجاب ردنا هذا على السؤال الأول، فإنه طرح سؤالاً جديداً. أيُّ الأعمال نعتمد في مقارنة **الثلاثية** مع التيارات التي تلت الواقعية؟ ومع التزامنا الأول بأن نختار العمل الأكثر دلالة وتكاملاً في البناء الفني وأن يكون نمطاً قياسياً يمثل اتجاهاً بعينه فقد استرشدنا بقول محفوظ بأن أكثر مَنْ أحب هو مارسيل بروست في روايته الضخمة **البحث عن الزمن الضائع** فأضفناها إلى قائمتنا. كما اخترنا **يوليسس** لجيمس جويس و**مسز داللوي** لفرجينيا وولف ممثلين لرواية تيار الوعي لأثرها العميق في تطوير الأساليب الروائية فيما بعد بالواقعية.

(٧) لقاء لنا مع نجيب محفوظ في ١٩٧٧/٨/١٦.

وقد حاولنا في كتابنا هذا أن ندرس الثلاثية دراسة موضوعية بعيدة عن الأفكار المسبقة لنحاول التعرّف على نسيجها وأبعادها الفنية وملامحها المميزة مستقرئين التقنيات المختلفة التي لجأ إليها محفوظ لصياغة عمله الضخم، ومحاولين أن نستشفّ أوجه التشابه وأوجه الخلاف في بناء الثلاثية مقارناً بأبنية الرواية الواقعية، وما إذا كانت أبنيتها تماثل التيارات اللاحقة للواقعية في المواضع التي خرجت فيها عن تقاليد الواقعية.

ومع العناية التي حظيت بها أعمال نجيب محفوظ من نقاد الأدب العربي الحديث ومؤرخيه إلّا أنها لم تُدرَس من ناحية تحليل بنيتها أو مقارنة تقنياتها بتقنيات الرواية الغربية. لذا حاولنا في هذا البحث أن نخطّ هيكلاً عاماً يمكن تكراره في دراسة أعمال روائية أخرى.

وقد استلزم ذلك البحث أدوات نقدية تساعدنا على تحليل العمل الروائي إلى عناصره الأولية وطبيعة العلاقات التي تقوم بين هذه العناصر. وبذلك يجمع بحثنا بين التحليل البنائي والنقد المقارن.

ولم نعن في أي موضع بإطلاق الأحكام التقييمية فهذا البحث في جوهره دراسة وصفية للبنية. والمقارنة لا تعني في الحقيقة المفاضلة. فالذي نرمي إليه هو فهم أعمق لأدبنا المعاصر بدراسته في ضوء التقاليد التي نما في ظلها ومحاولة إرساء قواعد علمية لدراسة الرواية دراسة نقدية موضوعية تنطلق من النص الروائي نفسه.

واتخذنا تعريف «جان لوفيف» للقصّ منطلقاً لتقسيم بحثنا. ويقول «لوفيف»:

> «فلنتفقْ على أن نطلق اسم «القص» على كل قول يستحضر إلى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي ويقع في زمان ومكان محددين ويقدم في أغلب

الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر بالاضافة إلى منظور الراوي وذلك اختلافاً عن الشعر»(٨).

فقسمنا كتابنا إلى ثلاثة فصول طبقاً للوحدات الأساسية المذكورة في هذا التعريف والتي يقوم عليها بناء الرواية وهي الزمان والمكان والمنظور، فأفردنا فصلاً لكل من هذه الوحدات الثلاث.

---

(٨) M. J. Lefebve, **Structure du Discours de la Poésie et du Récit**, Neuchâtel, La Baconniére, 1971, p. 116. «Convenons d'appeler récit tout discours qui nous donne a évoquer un monde conçu comme réel, matériel et spirituel situé dans un espace determiné, un temps determiné, reflété le plus souvent dans un esprit determiné qui à la difference de la poésie peut être celui d'un ou de plusieurs personnages aussi bien que celui du narrateur».

الفصل الأول

بناء الزمان الروائي

بناء الزمان الروائي

١ ـ أهمية الزمن بالنسبة لبناء الرواية واختلاف معالجته في المدارس الأدبية:

يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص. فإذا كان الأدب يُعتبر فناً زمنياً ـ إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ـ فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن.

وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة ـ زمن القراءة ـ وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتَب عنها ـ وضع القارىء بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها[1]. وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول... الخ.

والزمن الداخلي، أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية. ولكن هذا لا يعني أن

---

(١) A. A. Mendilov, Time and the Novel, Peter Neville, 1952. CF. The Chronological Duration of Time, pp. 68 - 71, Time Locus of the Reader, pp. 86 - 87, Time Locus of the Writer, pp. 87 - 89, pshychological Duration of Reading, pp. 121 - 124.

الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن في البناء الروائي. فهذا موباسان يؤكد أن النقلات الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال اتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارىء التوهم القاطع بالحقيقة. وقد أشار هنري جيمس أيضاً إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي ويرى: «أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي ـ (الجانب الأكثر صعوبة وخطورة) ـ هو كيفية تجسيد الاحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن».

وبدأنا بتناول عنصر الزمن لعدة أسباب:

أولاً : لأن الزمن محوري وعليه تترتّب عناصر التشويق والايقاع والاستمرار، ثم أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محرِّكة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.

ثانياً : لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن. ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه. ولذلك فإن الرواية (أو بمعنى أصح فن القص) تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماضٍ وحاضر ومستقبل خلطاً تاماً، مما أدىّ في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص.

ثالثاً : أنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تُشيد فوقه الرواية.

ومن هنا تأتي أهميته عنصراً بنائياً، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى. الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الايقاع.

وبالرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فإن النقاد لم يهتموا سوى مؤخراً بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي، ولم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم فلجأوا إلى الاستعارة من لغة السينما مثل كلمة «فلاش باك» و«المونتاج» و«التقطيع».

وكان الشكليون الروس قد بدأوا في وضع أسس دراسة الزمن وتحليله في العشرينات من هذا القرن. غير أن هذه البدايات وئدت عند الروس لما لقيت مدرسة الشكليين من رفض وانتقاد سياسي[٢]. كما لم تثمر أو تتطور في الغرب في هذا الوقت، نظراً لأن أعمال الشكليين الروس لم تُترجم إلى الفرنسية والانجليزية إلّا في بِدَاية الستينات. وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينات[٣] تحاول دراسة الزمن من ناحية الشكل وتجسيده في النص الروائي، وبظهور النقد البنائي في الستينات، ونتيجة تأثير ترجمة أعمال الشكليين الروس، ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن

---

(٢) كانت بداية الشكليين الروس سابقة لثورة أكتوبر ١٩١٧. وقد استمرت مدرسة النقد الشكلي في تطورها سنوات قلائل بعد قيام الحكم الشيوعي إلى أن واجهوا هجوماً عنيفاً باعتبار النظرية الشكلية خروجاً على الفكر الماركسي وأنها تنادي بالفن للفن. وحُلّت جميع المنظمات الأدبية وجمعت كلها تحت لواء منظمة واحدة في أواخر عشرينات هذا القرن. وصمت الشكليون وبدا كأنما ماتت هذه الحركة تحت وطأة التحكم السياسي واخضاع الدراسات النقدية للخط الرسمي المتشدد للحزب الشيوعي. غير أن هذا القالب الفكري المتجمد بدأ يتحرر مع الهجوم على الستالينية في منتصف الخمسينات وعادت مدرسة الشكليين للازدهار وقامت دراسات كثير من النقاد الروس تستكمل ما بدأه الشكليون الروس الأول.

(٣) **Jean Pouillon, Temps et Roman, Paris, Gallimard, 1946.**
A.A. Mendilow, Time and the Novel, London, Peter Neville, 1952.
Hans Meyerholff, Time in Literature, University of California, 1955.
Ian Watt, The Rise of the Novel, Middlesex, Pelican, 1972.

القص بعامة وفي الرواية بخاصة، على أنه من العناصر البنيوية في الرواية، فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من حيث الشكل ومن أهمها دراسة «جيرار جينيت» حول الزمن في البحث عن الزمن الضائع لبروست(٤).

وسنحاول هنا تطبيق بعض هذه النظريات ـ معتمدين أساساً هذه الدراسة ـ على الثلاثية مع المقارنة بين تقنيات نجيب محفوظ وتقنيات المدارس الأدبية الغربية لتتضح لنا وجوه التشابه والاختلاف.

٢ ـ مورفولوجي الزمن: الزمن من حيث عناصره المكوِّنة وترتيبها:

أ ـ الماضي والحاضر والمستقبل:

إن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلية. فمنذ كتابة أول كلمة يكون كل شيء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية القصة. فالراوي يحكي أحداثاً انقضت، ولكن بالرغم من هذا الانقضاء فإن الماضي يمثل الحاضر الروائي. أي أن الماضي الروائي (استخدام الفعل الماضي في القص) له حقيقة الحضور. وتفرِّق بعض اللغات في استخدام صيغ الأفعال بين ماضي القص وغيره من الأزمنة الماضية.

وكان للملحمة ـ كما هو معروف ـ ماضٍ خاص للقص يُعَرف في كتب النحو اليونانية بالماضي الملحمي أو الـ Gnomic Aorist وهذه الحقيقة تميز النصوص القصصية سواء كانت ملاحم أو قصصاً شعبية أو روايات. حيث أن الماضي يصبح الحاضر المعاش بالنسبة للقارىء وبالنسبة أيضاً للشخصيات التي تتحرك في الرواية.

ومع تطور الرواية الحديثة ازدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائي وأدّى

---

(٤) Gérard Genette, «Discours du Récit: Essai de Méthode», in Figures, III, Paris, Ed.du Seuil, 1972.

البحث عن تجسيده إلى تطور واضح في طريقة معالجة الزمن في الرواية وإلى محاولات ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه وتثبيت هذا الحاضر ومده. فترك بعض كتّاب الرواية الجديدة الفرنسيون مختلف صيغ الماضي Imparfait / Passé Simple ولجأوا إلى استخدام الفعل المضارع Présent de L'Indicatif.

والنظرة الحديثة إلى الزمن تراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم وغير مرتب. وكلمة الحضور(٥) تعني الوجود الملموس والحي في نفس الوقت أي الحاضر الزمني أو ما هو كائن. وقد يكون ازدياد أهمية الحاضر يرجع لتأثير السينما في الرواية حيث لا تعرف السينما إلاّ زمناً واحداً وهو الحاضر. وقد قال آلان روب جرييه معلّقاً على فيلم السنة الماضية في مرينباد المأخوذ عن روايته والذي أخرجه بنفسه.

> «إن العالم الذي تدور فيه أحداث الفيلم هو عالم الحاضر المستمر هذا الحاضر الذي يجعل الاستعانة بالماضي والذاكرة أمراً مستحيلاً»(٦).

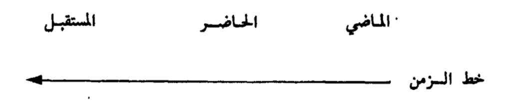
ولا شك أن هذا الاهتمام بالحاضر جاء نتيجة لاهتمام الروائي بحياة الشخصية الروائية النفسية، أكثر من حياتها الخارجية. فتزامَنَ الماضي والحاضر والمستقبل في النص.

ولّما كان لا بدّ للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل:

---

(٥) ومن الجدير بالذكر هنا أن كلمة Présence وهي الحضور تقابل في الفرنسية وفي الانجليزية صيغة الفعل الذي يدل على الحاضر وهو الـ Present في الانجليزية Pre-sent Tense وفي الفرنسية Présent.

(٦) Alain Robbe Grillet, «Temps et Description dans le Récit d'Aujourd'hui», in Pour un Nouveau Roman, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 131.



حاضر/ ماض/ مستقبل/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ ماض

النص

ومن هنا تأتي تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة - ماض وحاضر ومستقبل - وهو ما يسميه ميشيل بوتور تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع لايقاع خاص Contrepoint temporel.

ويمكن أن يُقسم النص الروائي طبْقاً لهذه الوحدات الزمنية لمعرفة كيفية ترتيبها. ويرى «توماشفسكي» أن هذا الترتيب يخضع لقوانين جمالية، فيفرِّق بين التسلسل المطلق لوقوع الأحداث «الحكاية»: (Fable) والتسلسل النصي لسرد الأحداث «الرواية»: (Sujet).

> «إذا أخذنا مفهوم «الحكاية» أي مجموعة الأحداث المترابطة التي ترد في العمل الأدبي، فإنه أيّاً كان الترتيب الأصلي للأحداث في داخل العمل الأدبي وبالرغم من التسلسل الفعلي لتقديمها للقارىء، فإنه يمكن رواية القصة عملياً وفقاً للتسلسل الزمني والترتيب السببي للوقائع».
>
> «فالرواية «خلاف» «الحكاية» إذْ أنه رغم اشتمالها على نفس الأحداث ففي «الرواية» يتم ترتيب الأحداث وتربيطها وفقاً للتسلسل المنظم الذي قُدِّمت به الأحداث في العمل الأدبي»[٧].

(٧) L. T. Lemon and M. J. Reis, **Russian Formalist Criticism,** University of Nebraska Press, 1965, P. 67.

= «Let us take notion of «Fable», the aggregate of mutually related events reported in

إن ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولوية ذكرها هو جزء أساسي من تشكيل الرواية تشكيلاً فنياً، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب واتقانه لحرفته.

لقد فصل الواقعيون فصلاً تاماً بين عناصر الزمن الثلاثة من ماض وحاضر ومستقبل، (لكن قلّما أدخلوا المستقبل فالاشارات إلى ما سيحدث فيها بعد قليلة). فترتيب الأحداث في النص الروائي يتذبذب في مسيرته تذبذباً منتظماً أو غير منتظم بين الحاضر والماضي وتتمثل هذه الذبذبة في تركيب الجمل والفقرات، وفي تركيب الفصول والأجزاء الأكبر من النص الروائي.

ب ـ افتتاحية[٨] الرواية وخصائصها الزمنية:

وهذه الحركة (الذبذبة بين الماضي والحاضر) تظهر أكثر ما تظهر في افتتاحية (Exordus - Exposition) الرواية. فالرواية تبدأ وسط الأشياء (in media res) والقطع في لحظة من حيوات الشخصيات في نقطة معينة واجب، فيبدأ القارىء من هذه اللحظة، لا يعلم شيئاً عمّا حدث أو عمّا سيحدث.

ولا بدّ أن يُعطى بعض المعلومات التي ستفسّر له سير القص. ولوظيفة الافتتاحية في الرواية الواقعية أهمية كبرى وهي: إدخال القارىء في عالم

---

the work. No matter how the events were originally arranged in the work and despite = their original order of introduction, in practice the story may be told in the actual chronological and causal order of events.
The «Sujet is distinct from the «Fable». Both include the same events but in the «Sujet The events are arranged and connected according to the orderly sequence in which they were Presented in the work.

(٨) اخترنا كلمة «افتتاحية» لنقل كلمة Exposition أو Exordus مستلهمة من افتتاحية الأوبرا حيث أنها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالعمل ككل حيث إنها تقدم بعض التيمات التي ستتطور فيها بعد. والمعروف أن الفترة الزمنية في الموسيقى ذات بداية محددة ونهاية محددة ولهذه البداية والنهاية ما يميزها من ناحية الشكل وهذا ينطبق أيضاً على الرواية.

مجهول، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، باعطائه الخلفية العامة لهذا العالم والخلفية الخاصة لكل شخصية ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستُنسج فيما بعد.

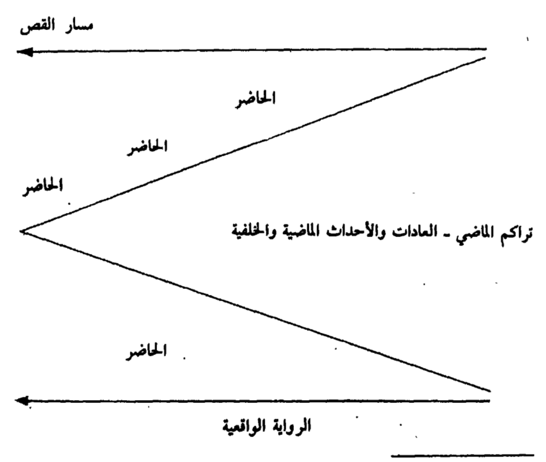
وكان بلزاك أشهر من أصّل تقنية هذه الافتتاحيات في المدرسة الواقعية وأرسى قواعدها، ونهج منهجه مَنْ جاء بعده. وظلت الافتتاحية بالنسبة للرواية الواقعية موضع عناية خاصة من الكاتب.

وتتكون الافتتاحية من عنصرين أساسيين هما: الماضي والمكان. فخصّ الواقعيون صفحات في بداية الرواية لوصف المكان وتقديم الماضي فيبدأون في لحظة من لحظات حياة الشخصيات ثم يعودون إلى الوراء ربما لسنوات طويلة، لاعطاء القارىء الخلفية اللازمة وإدخاله في عالم الرواية الخاص. وكانت هذه الافتتاحية تستغرق حيزاً كبيراً نسبياً من الرواية نجح بعض الروائيين في اختصاره بالعودة إلى نفس الشخصيات، فقد لجأ بلزاك وزولا إلى كتابة روايات متعددة تكرر فيها ظهور نفس الشخصيات مما مكنهم من اختصار هذه الافتتاحيات بل الاستغناء عنها إلى معرفة القارىء لهؤلاء الأشخاص والخلفية التي صنعتهم والعالم الذي تدور فيه أحداث الرواية.

وقد ينطبق هذا على ثلاثية محفوظ، فبينما تمتد افتتاحية بين القصرين إلى ١٠٤ صفحات (أي خمس الرواية تقريباً) وتنقسم إلى ١٥ فصلاً، فقد انكمشت افتتاحية قصر الشوق إلى ثلاثة فصول في ٥٤ صفحة، ولم يحتج نجيب محفوظ إلاّ إلى فصل واحد في ١٨ صفحة لتقديم افتتاحية السكرية حيث أصبحت الشخصيات معروفة وماضي الجزء الثاني هو الجزء الأول، وهو نفسه يمثل ماضي الجزء الثالث. وهذا ينطبق أيضاً على ثلاثية «جلزورذي» حيث تشغل افتتاحية الجزء الأول ثلاثة فصول في ٤٦ صفحة. أمّا الجزء الثاني ففصول افتتاحيته الثلاثة تشغل ٢٦ صفحة، بينما لم تتجاوز افتتاحية الجزء الثالث عشرين صفحة وفي فصل واحد.

وتتميز الافتتاحية في الرواية الواقعية بكثافة زمنية كبيرة حيث أن الكاتب يحشد فيها ماضياً طويلاً في حيز قصصي صغير نسبياً(٩).

ورغم أن الافتتاحية تركز على عرض-الماضي لكنها لا تنفرد بذلك. حيث أن الكاتب يحتاج إلى الاسترجاع كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث ليقدم ماضيها وخلفيتها. على أنه يمكننا أن نلاحظ أنه كلما تقدم النص تزايدت مساحة الحاضر وتناقص عرض الماضي أو استرجاعه. فبينما تبدأ الرواية الواقعية بالحديث عن الماضي وحده يتزايد الحاضر كلما تقدم القص، ويمكننا تمثيل ذلك بالشكل التالي:

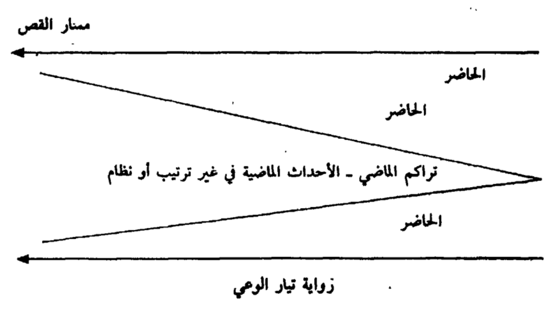


---

(٩) أوجيني جرانديه، لبلزاك: الافتتاحية تلخص حياة الأب جرانديه وصعوده من ١٧٨٦ إلى ١٨١٩ أي ثلاثين عاماً في عشرين صفحة.

وفي رواية مدام بوفاري نجد أن حياة شارل بوفاري وحياة ايماردوه، حوالى العشرين عاماً، تُقدّم في أربعين صفحة.

وبينما تمثّل الافتتاحية في الرواية الواقعية جزءاً هاماً ويترتّب عليها مسار القص وتطوره، نجد أن كتّاب رواية تيار الوعي قد استغنوا عن هذه الافتتاحية استغناء تاماً حيث أن الماضي أصبح في رواياتهم جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، ولا ينفصل عنه. فهو منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً بأول على غير نظام أو ترتيب. ولذلك لا تكتمل الأحداث في تسلسلها الزماني سوى في نهاية القراءة. ويُعاد ترتيبها في مخيلة القارىء، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة لها خصائصها الفنية ولكن نراها انتشرت ونُثِرت على النص كله وأصبحت مهمة جمعها في صورة متكاملة هي مهمة القارىء لا الروائي.



وإذا نظرنا إلى افتتاحيات أجزاء الثلاثية الثلاثة مقارنة بعضها بالبعض، ونظرنا إليها في نفس الوقت في ضوء تقنيات مدرسة الواقعيين نجد أن افتتاحية **بين القصرين** تختلف من بعض الأوجه عن افتتاحية الجزأين الآخرين، كما نجدها تختلف عن افتتاحية الواقعيين من عدة أوجه. وإذا بدأنا في مقارنة افتتاحية **بين القصرين** بافتتاحيات الواقعيين نجد أوجه الخلاف التالية:

١ ـ أوجد محفوظ إطاراً زمنياً لافتتاحيته. فالزمن الروائي الذي

تشمله افتتاحية بين القصرين يمثل أربعاً وعشرين ساعة في حياة الأسرة. بدأ بعودة السيد أحمد عبد الجواد إلى منزله، وينتهي بمغادرته بيت زبيدة في المساء التالي. وهذه الوحدة الزمنية وهي «اليوم» لا تظهر في الرواية الواقعية كوحدة بنائية. ولكنها ظهرت في الرواية الحديثة حيث أن الزمن الروائي أصبح أكثر تركيزاً (يوليسيس - مسز داللوي - الأمواج: تقع أحداثها في يوم واحد).

٢ - الأحداث الماضية لا تُقدم بطريقة التسلسل الزمني المنتظم ولكن نجد نوعاً من الذبذبة الزمنية حيث أن محفوظ يخلط بين الحاضر والماضي أو هو يتابع كل شخصية من شخصياته في حياتها اليومية وفي نفس الوقت يدخل في هذه الحياة اليومية العناصر الماضية.

٣ - العناصر الماضية التي يدخلها محفوظ في هذه الحيوات عناصر من نوع خاص، فهي عناصر متكررة من الماضي إلى الحاضر في شكل عادات وروتين يتكرر كل يوم، ويعطي احساساً بالاستمرار والديمومة. أي يعطي إحساساً بالثبات. كأن حياة هؤلاء الأفراد والأسرة ثابتة متجمدة لا يطرأ عليها التغيير أو التطور، كأن علاقاتهم وروابطهم الحالية روابط ثابتة، فأمينة لم تعرف حياة أخرى والسيد لم يتطور أو يطرأ عليه تغير قبل أن يدخل القارىء حياته. وبعد أن يدخل القارىء تبدأ الأحداث ويأتي التطور والتغيير بعد ذلك.

ونجد عناصر التكرار تظهر في مستويات بناء هذه الافتتاحية المختلفة من أبسطها، وهي ظرف الزمان الذي يدل على التكرار، إلى أكثرها تعقيداً مثل الأفعال المختلفة التي تدل على العادة والتكرار.

فنجد «ليلة بعد أخرى - كل ليلة - عهداً طويلاً - مع الأيام - بمضي الأيام والليالي - موسماً بعد موسم - عادة... الخ».

ونجد الأفعال التي تدل على التكرار والتي تكرر يوماً بعد آخر. مثل

«اعتاد» و«ألف» والأفعال التي تتكرر يوماً بعد يوم. فالاستحمام عادة والفطور عادة وطريقة اللبس وخلع الملابس عادة والخروج والدخول وصعود أمينة إلى السطح والقيام بالأعمال المنزلية وخروج ياسين وعودة كمال من المدرسة كل شيء يسير بدقة ونظام. وانتظار أمينة للسيد وحملها للمصباح. كل ذلك مكرر لأنه عادة.

بل إن بعض المواقف ستصبح بمثابة اللحن المميز للرواية Leit Motif ومن أهمها مجلس القهوة، ودقات العجين، (ولدقات العجين هذه دور هام في بناء الرواية من إعطائها إيقاعاً خاصاً يرتبط بحياة الأسرة اليومية)، فامتداد هذه العادات والتقاليد خارج إطار الافتتاحية من خصائص محفوظ التي سنبحثها في موضعها.

٤ ـ الماضي الذي يذكره محفوظ في الثلاثية ماض قريب نوعاً ما وإذا كان ماضياً بعيداً فيذكره في تراكمه أي في صورة العادة.

٥ ـ كذلك نجد أن الاعتماد على الحوار في الافتتاحية اعتماد قوي (بينما خلت افتتاحية أوجيني جرانديه ومدام بوفاري من الحوار) ـ والحوار من المميزات الأساسية للحضور. حيث أن الشخصيات تظهر وتتحرك بنفسها أمام القارىء وتتبادل الكلمات الحية. وتتفق الثلاثية في ذلك مع افتتاحية صاحب الأملاك لجلزورذي .

٦ ـ ونلاحظ أيضاً خلو الافتتاحية من التركيز الزمني. فبالرغم من أننا نجد ذكر الربع قرن الماضي في أكثر من موضع فالأحداث المحددة المعينة قليلة نسبياً، فلا يلخص الأحداث الماضية المنفردة التي وقعت في الماضي حيث أن التركيز ينصبُّ على العادات لا على الأحداث الفريدة.

٧ ـ وهناك أيضاً الذاكرة وأهميتها في استرجاع الماضي وربط الماضي بحياة

الشخصية النفسية، وعرضها من خلال منظور الشخصية، لا من خلال منظور الراوي. وهذه الظاهرة ليست خاصة بالافتتاحية ولكنها تميز البناء الروائي المتكامل للثلاثية (انظر الفصل الثالث من الكتاب).

وقد لاحظ جيرار جينيت أن بروست لا يكتفي بافتتاحية واحدة في **البحث عن الزمن الضائع** حيث أن الافتتاحية الأولى تؤدّي إلى ثانية والثانية إلى ثالثة ولا يبدأ **البحث عن الزمن الضائع** مساره الانسيابي سوى بعد الافتتاحية السادسة. وهذا يأتي من قبيل توالد القص بعضه من بعض. وقد بدأت بوادر هذه الظاهرة عند فلوبير في **مدام بوفاري** حيث يعرض فلوبير بعد عرضه لحياة البطلين شارل وإيما في شبابهما فصلاً يتناول فيه حياتهما الزوجية اليومية (ولكن جاء هذا الفصل قصيراً إلى حد ما فيشغل الصفحات من ص ٤٣ إلى ص ٤٩). ونجد نفس هذا البناء في افتتاحية **بين القصرين** فبعد تقديم محفوظ ليوم في حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد يتناول حياة كل شخصية على حدة بما فيها من خصوصية ويدقق في طباعها وخلقها ومشاغلها فتنقسم افتتاحية بين القصرين إلى قسمين: افتتاحية أساسية وافتتاحية فرعية.

١ ـ فالأساسية هي يوم في حياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد من ص ٥ إلى ص ١٠٩.

٢ ـ والفرعية هي حياة الشخصيات من ص ١٠٩ إلى ص ١٨٧.

وبالرغم من إتفاق افتتاحية **بين القصرين** في الوظيفة الفنية مع افتتاحية الرواية الواقعية وتطابق خطوطهما العريضة فإننا نجد بعض الاختلاف في بعض ظواهر بنيتها. ذلك أن اختيار اليوم الواحد إطاراً للافتتاحية ونسج ماضي ربع قرن داخل هذا الاطار ظاهرة جديدة تشير إلى التأثر بكتّاب رواية تيار الوعي، هذا بالاضافة إلى اللجوء إلى ذاكرة الشخصية لعرض الاسترجاع. وقد أضفى هذا البناء حيوية على النص

لربطه بحياة الشخصية اليومية وتأكيداً للاحساس بالحضور والديمومة، حيث أن كتّاب رواية تيار الوعي كانوا يحاولون عرض حياة برمتها من خلال اللحظة الحاضرة الواحدة.

ومن الجدير بالذكر أن محفوظ نجح في أن يربط بين الافتتاحية وباقي الرواية وذلك عن طريق امتداد بعض الايقاعات الزمنية التي ظهرت فيها إلى باقي الرواية (دقات العجين التي تُسمع ويترامى صداها حتى السكرية ومجلس القهوة الذي يستمر عبر السنوات والأجيال وإيقاع حياة السيد من ذهاب إلى الدكان وسهر مع الأصدقاء... الخ) فالافتتاحية قطعة فنية رائعة البنية متصلة ببقية النص لا منفصلة عنه. والايقاع الزمني بطيء في الافتتاحية ويلتزم محفوظ هذا الإيقاع في سائر الرواية. ولم يلجأ في الافتتاحية كما فعل الواقعيون إلى الأيجاز والتلخيص الذي يعطيها إيقاعاً زمنياً سريعاً لا يقف عند التفاصيل بل هو يمضي السنوات في سرعة نصية كبيرة.

أمّا عن افتتاحيتي قصر الشوق والسكرية فإن وظيفتهما تختلف عن وظيفة افتتاحية بين القصرين حيث أن نقطة بداية بين القصرين هي نقطة بداية شاملة مطلقة لا يوجد قبلها نص روائي يعود إليه القصّ. أمّا بالنسبة إلى الجزءين التاليين فوراءهما ماضٍ لغوي يتمثل في الأجزاء السابقة من الثلاثية. فالافتتاحية في هذين الجزءين لها وظيفتان:

الوظيفة الأولى: هي ملء الفراغ الذي تركه الكاتب بين الجزءين.

الوظيفة الثانية: هي ربط أجزاء الثلاثية الثلاثة بعضها بالبعض. حيث أن قالب الثلاثية يحتم وحدة الأجزاء وتلاحمها ولكنه في نفس الوقت يدعو إلى انفصالها واستقلالها.

أمّا الوظيفة الأولى فتتمثل في رصد التغيز الذي طرأ على الشخصيات

في الزمن الذي يفصل بين الجزء الأول والثاني (خمسة أعوام) والثاني والثالث (ثمانية أعوام) وهذا الزمن المنقضي يمثل ثغرات نصية. فيترك محفوظ الشخصيات في نهاية الجزء الأول وقد ألّمت بالأسرة فجيعة وفاة فهمي وتركها في نهاية قصر الشوق وقد فقدت عائشة زوجها وابنيها. ويلتقط نجيب محفوظ الخيط بعد فوات سنوات ليرصد التغيير حيث أن أثر الزمن بطيء لا يمكن تلمس آثاره في لحظة وقوع الحدث وإنما هي تتلمس بعد انقضاء فترة من الزمن. وهذا ما يؤكد مرة أخرى أن مرور الزمن هو لحمة نسيج القص.

أمّا الوظيفة الثانية لافتتاحيتي السكرية وقصر الشوق فهي العودة إلى الماضي النصي المتجسِّد في الأجزاء السابقة والاشارة إليه لا من باب التكرار وإنما من باب الربط والوصل.

وقد لجأ جلزورذي إلى بناء يقارب هذا لتحقيق نفس الغرض، وإنْ كان فيه بعض الاختلاف. فقد قسم الافتتاحية إلى قسمين: قسم ألحقه بالرواية السابقة وأسماه «فاصلاً» Interlude وقسم افتتح به الروايتين اللاحقتين. أمّا الفاصل ـ وهذا المصطلح يُطبّق في الأدب والموسيقى على السواء ـ فهو مقطع مستقل يستخدم كنقطة انتقال بين الفصل السابق والفصل التالي من مسرحية أو من أوبرا. وهذه الفواصل تلعب دور حلقة الاتصال والربط بين الجزء السابق وافتتاحية الجزء اللاحق وتستخدم لملء قطاع من الفراغات النصية التي تفصل بين أجزاء الفورسايت ساجا الثلاثة:

الجزء الأول من ١٨٨٦ إلى ١٨٨٧، الفاصل: من ١٨٩٠ إلى ١٨٩٢ (٥٠ صفحة).

الجزء الثاني من ١٨٩٩ إلى ١٩٠١، الفاصل: ١٩٠٩ (٢٠ صفحة)
الجزء الثالث من ١٩٢٠ إلى ١٩٢١.

وتُعتبر هذه الفواصل بمثابة علامات على الطريق بين الأجزاء لرصد التغيير في أحوال الأسرة من وفاة وميلاد. . . الخ، فتمهِّد للأجزاء التالية وتعرض ما حدث أثناء انقضاء الفترة الزمنية في غيبة النص. ولكنها لا تدخل في نسيج أحداث الرواية ـ ومن هنا جاءت تسميتها بالفواصل ـ بل يريد الكاتب أن يبقيها في ضوء خافت حيث أنها نوع من التهيئة النفسية للقارىء وليست جزءاً يلتحم بصلب الرواية. فعندما يبدأ الجزء التالي يعود الراوي إلى ما قبل الفاصل. ومن طبيعة هذه الفواصل عند جلزورذي أنها ركّزت حول شخصية واحدة، ففي الأول تدور حول جوليون الكبير، وفي الثاني حول حفيده جون، وفي الأول تؤدّي بنا إلى الموت الهادىء لجوليون الكبير في سن التسعين، أمّا في الثاني فتقدم لنا الحفيد من ميلاده إلى بلوغه سن التاسعة. وهذان الفاصلان يمثلان جسراً زمنياً يربط بين الأجزاء الثلاثة عبر الأجيال ويمثل اتصال الحياة وعدم انقطاعها ويؤكد الاستمرار.

ويقول الناقد ماير سترنبرج عن بناء الافتتاحية في النص الروائي وعلاقتها بالنص الروائي:

«وإذا سلّمنا بهذه الوظيفة الفنية الأساسية للافتتاحية (تقديم عالم الرواية التخييلي) فإنه يستتبع ذلك أن يقدم الكاتب في الافتتاحية عالماً ثابتاً ساكناً تتميز أحواله بالرتابة والسكون، وإذا ترك لنفسه في هذا الموقف الأول فإنه لا يمكن أن يؤدّي إلى شيء سوى تكرار الأحداث المعتادة، ويستمر في الدوران في نفس الفلك. ولذلك فإن الجزء التالي يجب أن يقدم ظرفاً مميزاً لا تتوقف طبيعته على أنه حدث محدد مجسم فحسب بل يجب أن يمثل تطوراً «ديناميا» يدخل على هذه الأحوال الرتيبة الثابتة عنصراً يخلّ بهذا التوازن الراسخ ويتسبب في دفع الأمور إلى المرحلة التالية من الأحداث. وبعبارة أخرى فإن هذه المجموعة من الظروف المميزة والتي

تتكون أساساً من تطورات ودوافع ديناميـة والتي تترابط ترابطاً سببياً في شبكة من المقدمات والنتائج هي التي تشكل الرواية وتدفعها إلى التطور والخروج عن العالم الرتيب الذي قدمه الكاتب في الافتتاحية»(١٠).

ونجد أن هذا التحليل للافتتاحية ينطبق على بين القصرين كما ينطبق على مدام بوفاري وأوجيني جرانديه وصاحب الأملاك. (الجزء الأول من ثلاثية جلزورذي «الفورسايت ساجا»).

ففي بين القصرين خروج أمينة لزيارة مسجد الحسين حدث فريد لن يماثله في فرديته وغرابته سوى قيام الثورة، ويقابل في مدام بوفاري دعوتها إلى حفلة القصر التي هزّت كيانها ووجهت مسار حياتها، وفي أوجيني جرانديه فوصول ابن العم شارل وحب أوجيني له هو المحرك الأساسي لمسار أحداث الرواية. وعند جلزورذي خطوبة حفيدة جوليون الكبير لمهندس شاب «فيليب بوسيني» يهدد بهدم صرح الأسرة العتيدة وتصدعها، فكل هذه الأحداث تمثل شرخاً في الحياة الروتينية وتوجه أحداث الرواية في اتجاه واضح نحو نهايتها المحتومة.

والاشارات النصية تكثر حول هذا التفرّد، أمّا في بين القصرين فنجد أن خروج أمينة وزيارتها لمسجد الحسين يمثل جزءاً هاماً من الرواية. ويصف فولبير حدث الدعوة بأنه «شيء خارق». ومن اللحظة الأولى يشعر آل فورسايت أن هذا الشاب يمثل خطراً بالنسبة إليهم.

«ولذلك رفعوا (آل فورسايت) السلاح ضد خطر مشترك».

---

(١٠) Meir Stenberg, «What is Exposition?», in The Teory of the Novel, John Halperin (ed.), London, Oxford University Press, 1974, p. 56.

مثل القطيع عند دخول كلب إلى المرعى، وتراصوا كتفاً لكتف مستعدين للهجوم وسحق الغازي الدخيل»[١١].

وبذلك قدم لنا محفوظ عالماً ساكناً رتيباً تراكمت فيه العادات وثبتت أفلاكه وهو عالم كثيف مشحون يفرض واقعه على مخلوقاته ويكيّف ردود فعلهم ويحدد سلوكهم. ثم أدخل الحدث المخلّ بهذا التوازن، فاضطرب هذا العالم وتفاعلت عوامل التغيير والثبات فيه فانطلقت الأحداث في مجراها الذي تحكمه قوى الجذب والطرد التي تحكم محصلتها مصائر هذه المخلوقات.

جـ - الترتيب الزمني للأحداث:

كان القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مضطرداً، وبنفس ترتيب وقوعها. وتمثل الأحداث الوحدات الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله. غير أن القاص يواجه صعوبة أن اللغة تتكوّن من سلسلة مختلفة الوحدات من كلمات وجمل وفقرات. ويصطدم هذا الترتيب الخطي[١٢] للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث أن هذا الخط يُقطع ويلتوي ويعود على نفسه ويمطّ إلى الأمام ويمطّ إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة. ذلك أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرّف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها. فالتزامن في الأحداث يجب أن يُترجم إلى تتابع في النص ويتطلّب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق. ولذلك كان التسلسل

(١١) John Galsworthy, **The Man of Property**, Penguin, 1951, PP. 15 - 16.

(١٢) الخطي: Linear أي يخضع لتسلسل امتدادي.

النصي للزمن في الرواية من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك من الأبنية الهامة في الرواية.

ومن الواضح أن دراسة الأبنية الزمنية للنص الروائي لا يمكن أن تكون دراسة شاملة، حيث أن التعرّجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحدات النص الروائي من أصغرها حجماً وهي الجملة إلى أكبرها اتساعاً وهي الرواية بأسرها. ذلك أن النص الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظاته من الحاضر إلى الماضي إلى المستقبل ويكفي أن نستشهد هنا بنص من **بين القصرين** لنبين مدى تداخل عناصر الزمن داخل الفقرة الواحدة من النص الروائي.

> (١) نكست أمينة رأسها حياء في الظاهر. (٢) وفي الحق لتواري ابتسامة لم تستطع مغالبتها. (٣) حينما ربط ذهنها بين الصورة التي يتخذها ياسين الآن. (٤) صورة المتأمل الواعظ المجني عليه (٥) والصورة التي ضبط بها مساء أمس فوق السطح. (٦) على أن انزعاج ياسين كان أعظم بكثير من القدر الذي سمح له الموقف أن يتظاهر به. (٧) فإنه على فداحة الخيبة التي مُني بها في حياته الزوجية (٨) لم يفكر لحظة في قطع هذه الحياة (٩) ووجد فيها ملاذاً ومستقرّاً ورعاية (١٠) إلى ما بشرت به من أبوة وشيكة رحب بها أيما ترحيب. (١١) تمنى دائماً أن تبقى وراء ظهره ليعود إليها من شتى جولاته كما يعود الرحّالة في نهاية العام إلى وطنه. (١٢) ولم يغب عنه ما سيجرّه عليه ذهاب زوجته من نزاع جديد بينه وبين أبيه وبين السيد عفت (١٣) أي ما يلابس هـذا كله من فضيحـة ستفـوح رائحتهـا حتى تـزكم الأنوف»[١٣].

---

(١٣) **بين القصرين**، ص ٥٤٥.

فإننا نرى في هذا النص الذي اخترناه اختياراً عفوياً أن التسلسل الزمني لا يطابق بأي شكل من الأشكال تسلسل الجمل في النص الروائي.

	التسلسل الزمني	رقم الجملة في النص
الماضي	١ ـ الخيبة... / لم يفكر...	١١/٩/٨/٧
	٢ ـ الأبوة المنتظرة	١٠
	٣ ـ الصورة التي ضبط بها أمس	٥
الحاضر	٤ ـ الصورة الآن	٣ ـ ٤
	٥ ـ نكست أمينة رأسها	١
	٦ ـ دارت أمينة ابتسامة	٢
	٧ ـ الانزعاج...	٦
المستقبل	٨ ـ لم يغب عنه ما سيجرّه عليه	١٢
	٩ ـ الفضيحة.	١٣

وفي هذا المثال نجد أن النص نفسه ينقسم جزئين متساويين في الطول تقريباً في معالجته للماضي والحاضر، وحدد الراوي اللحظة الحاضرة «الآن» وانتظمت كل الوحدات الأخرى حول هـذه النواة. أمّـا الاشارات إلى

المستقبل فإنها أقل عدداً وهي أقرب إلى الافتراض والتوقع أو التوجّس في طبيعتها منها إلى الوقائع. فقد يتحقق بعضها أو لا يتحقق.

فهذا البناء الأصغر يوضح مدى التدخل والتشعب بين التسلسل الزمني في الترتيب النصي. ويظهر أيضاً من هذا البناء استحالة تتبع خيط زمني مهما بسطه القاص دون العودة إلى الماضي أو الاشارة إلى المستقبل. ويبدو واضحاً أيضاً من النموذج الذي قدّمنا أن النص يبدأ وسط الأشياء بلحظة حاضرة ويتذبذب ويتأرجح بين العودة إلى الماضي والتطلع إلى المستقبل.

ورغم هذا التعقيد الظاهر فإن هناك بعض الخطوط العريضة التي يمكن تتبعها لاستكشاف الأبنية الزمنية في الرواية. فقد درج الروائيون الواقعيون على اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية نستطيع أن نسميه مستوى القص الأول[١٤] Niveau du Récit premier الذي يحدد المستويات الأخرى ويسهل إلى حد ما تتبعه في الرواية الواقعية حيث أن الروائي يحرص على وضع معالم نصية تساعد القارىء على تتبعه مثل استخدام ظرف الزمان أو الاشارات إلى تواريخ محددة وفي بعض الأحيان التدخل المباشر للراوي لتنبيه القارىء إلى أن هذه الأحداث سابقة أو لاحقة لحاضر الرواية حتى يتمكّن القارىء من وضعها في موضعها من التسلسل الزمني للأحداث:

> «وعلينا أن نلقي نظرة مستقبلية على العمليات التي أجراها الرجل في باريس وذلك لئلا نقطع تيار الحوادث التي جرت في حياة اسرة جرانديه.»[١٥]

والروايات الواقعية تزخر بمثل هذه الاشارات. محفوظ حريص كل الحرص على تحديد المعالم الزمنية في نصه ويقوم بناء الثلاثية على تقسيم

---

(١٤) Gerard Genette, **Figures III**, P. 90.

(١٥) H. de Balzac, **Eugénie Grandet**, P. 154.

زمني محدد ولا يخلو فصل من فصول الثلاثية من إشارة إلى زمن وقوع الأحداث.

ويسير مجرى الزمن النصي في الثلاثية مسار التسلسل الزمني وما يلتزم به في خطوطه العريضة. ويأتي الاسترجاع (العودة إلى الوراء) والاستباق (القفزة إلى الأمام) منسوجاً داخل هذه الخطوط العريضة. ولا شك أن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة، فلقد أصبح الراوي يتنقل بين أمس واليوم وغداً دون تمييز.

د - الاسترجاع[١٦] (Prendre apres coup: Analpse).

يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع.

١ - استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
٢ - استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.
٣ - استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين.

والاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزءاً هاماً من النص الروائي وله تقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة ووظيفته التي تختلف من رواية إلى رواية.

أمّا بالنسبة للاسترجاع الخارجي فيلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث. ويتركز عامة في الرواية الواقعية (كما أسلفنا) في الافتتاحية أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرّف على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، والاسترجاع الخارجي له نفس هذه

---

(١٦) Gérard Genette, **Figures III**, P. 90.

الوظيفة عند محفوظ[17]. وكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر، فعندما اختارت فرجينيا وولف لروايتها مسز داللوي يوماً واحداً هو زمنها الروائي كله، لجأت إلى تخصيص أكثر من ثلث النص للاسترجاع الخارجي. وفي الثلاثية مع تراكم الزمن الروائي الذي يصبح هو الماضي تقلُّ الحاجة إلى الاسترجاع الخارجي بالنسبة إلى مسار القص، وذلك لامتدادها على فترة زمنية طويلة وتتاليها في التسلسل الزمني مع تكوينها الثلاثي الذي يجعل من كل جزء الماضي الخارجي للجزء اللاحق.

ويحتاج الكاتب إلى العودة إلى الماضي الخارجي في بعض المواقف: في الافتتاحية، وكذلك في إعادة بعض الأحداث السابقة لتفسيرها تفسيراً جديداً في ضوء المواقف المتغيرة أو لاضفاء معنى جديد عليها مثل الذكريات كلما تقادمت تغيرت نظرتنا إليها أو تغير تفسيرها في ضوء ما استجدّ من أحداث. والأحداث بالابتعاد يختلف معناها. حيث أن الحاضر يضفي عليها ألواناً جديدة وأبعاداً متغايرة. وتكون المقارنة والمقابلة بين الماضي الخارجي والحاضر الروائي إشارة إلى مسار الزمن، ومقاماً لابراز معالم التغير ومواضع التحول. كيف كانت الأحوال في الماضي وكيف أصبحت؟ فالعادات تتغير أو تظل كما هي ولكنها تكتسب معنى جديداً أو تفقد معناها كلية:

> «ولكن عائشة كانت مشغولة في تلك اللحظة بالتطلع إلى مرآة فوق نضد بين حجرة السيد وحجرتها. لم تزايلها عادة التطلع إلى المرآة وإنْ لم يعد لها معنى. بمرور الزمن لم يعد يروعها منظر وجهها الضحل وكلما سألها صوت باطني: «أين

(١٧) بين القصرين ص ٨٧ الفصل ١٣ حياة ياسين مع أمه.
بين القصرين ص ٢٣٥ تقديم أم أمينة وعلاقتها بالسيد.
السكرية ص ١٦ حياة كمال كمدرس وعلاقته بالتلاميذ... الخ.

عائشة زمان؟» أجابت دون اكتراث: وأين محمد وعثمان وخليل؟»[١٨].

يستخدم الروائي أسلوب الاسترجاع الخارجي أيضاً عندما يعود إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها. ويظهر هذا النوع من الاسترجاع في الفورسايت ساجا مثلاً لأن أسرة فورسايت تتكون من عشرة من الأخوة والأخوات ولم يكن من الممكن تناول هذا الكم من الشخصيات في الافتتاحية فتناثرت مقاطع الاسترجاع الخارجي في سياق الرواية[١٩]. ومن هذا الأسلوب أيضاً العودة إلى شخصية اختفت فترة ثم ظهرت ثانية على مسرح الأحداث ويريد الكاتب أن يعرّفنا ما حدث لها أثناء غيابها. وهذا النوع يظهر في السكرية أكثر منه في قصر الشوق (مقابلة كمال لاسماعيل لطيف[٢٠]. ظهور بدور أخت عايدة شداد[٢١]. عودة حسين شداد من الخارج بعد غيبته سنوات واطلاعه من كمال على أمور أسرته وطلاق عايدة ثم زواجها الثاني ووفاتها وهذه الحادثة الأخيرة من نوع الاسترجاع المزجي ذلك أن تشييع كمال جنازة عايدة يُروى في الرواية)[٢٢].

أمّا الاسترجاع الداخلي فيتطلّبه ترتيب القص في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية

---

(١٨) السكرية ص ٧ أيضاً انظر قصر الشوق ص ٢٤. «كان مظهر الأخوين يدل على الأدب والخشوع. ولكن خلا قلبهما - أو كاد - من الخوف الذي كان يركبهما - قديماً - في حضرة الأب... ولم يكن من النادر أن يدور حديث مقتضب بين الآكلين بعد أن كان الصمت يتحكّم في مجلسهم تحكماً مخيفاً».

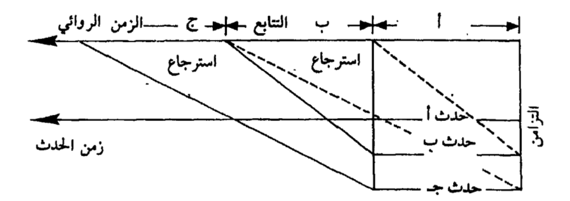
(١٩) J. Galsworthy, The Man of Property, PP. 77 - 78.

(٢٠) السكرية ص ٥٧.

(٢١) السكرية ص ٢٩٧.

(٢٢) السكرية ص ٣٦٥.

الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية كما يوضح الشكل التالي[٢٣]:



ومثال ذلك في الثلاثية: أن النص يقدم لنا زيارة الأبناء لأمينة وهي في بيت أمها ثم رجوعهم إلى المنزل، ثم يلي ذلك في النص عودة إلى حياة الأختين أثناء غيبة أمينة وهي في بيت أمها، ثم يلتحم مستوى القص الأول مع الاسترجاع ويستمر سيره بعد ذلك[٢٤]. ولكن هذا النوع من الاسترجاع الداخلي قليل في الرواية الواقعية، حيث أنّ الكاتب يلتزم التسلسل الزمني ويضع الحوادث الواحدة تلو الأخرى على خط التسلسل الزمني لتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذي قد ينتج عنه بعض اللّبْس. وقد شعر فلوبير بمشكلة معالجة التزامن نصيًّا، وحاول أن يحلّها بطريقة خاصة هي نسج خيوط الحوادث المتزامنة في نفس النص على شكل سيمفونية وأن ينتقل من حدث إلى حدث ثم يعود إلى الأول ثم الثاني في محاولة لتضافر التزامن في النص الروائي. ولا شك أن هذه المحاولة في فصل «المهرجان الريفي» في رواية مدام بوفاري، تمثل البذرة الأولى لتقنية جديدة في الرواية وهي وحدة الزمن وتعدد الأمكنة مع تعدد الحوادث. ومما لا شك فيه أن النص

---

(٢٣) J. Ricardou. Le Nouveau Roman, P. 132.

(٢٤) بين القصرين ص ٢٤٥.

الروائي دائم الذبذبة بين الحاضر والاسترجاع الخارجي (وفي بعض الأحوال الداخلي) على نفس النمط الذي رأيناه في مستوى الجمل.

ويستخدم محفوظ الاسترجاع الداخلي لعرض حوادث بأكملها (قد تمتد عدة أيام) بعد وقوعها وهذه الظاهرة جديدة بالنسبة إلى الرواية الواقعية، ولم نجد في مدام بوفاري أو أوجيني جرانديه أو حتى الفورسايت ساجا سوى مقاطع قصيرة نسبياً من هذا النوع من الاسترجاع. أمّا عند نجيب محفوظ فقد تشغل فصولاً بأكملها، (اشتراك فهمي في المظاهرات[٢٥] واقعة اغتصاب ياسين للجارية[٢٦]).

ويستخدم الاسترجاع الداخلي أيضاً لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تذكَر في النص الروائي من باب الاقتصاد (مقابلة أحمد لحبيبته في المكتبة)[٢٧].

وقد استخدم محفوظ أيضاً الاسترجاع في بعض مواضع الرواية بغرض آخر. إذْ أنه فرض على نفسه قيداً لم يكن من طبيعة الرواية، ولكنه أقرب إلى طبيعة المسرح، فبدلاً من الانتقال والتجول مع تطورات القص في أماكن وقوع الأحداث، نجد أن محفوظ قد حصر نفسه في بعض المشاهد داخل إطار مكاني محدود وقدم للقارىء الوقائع في حدود هذا الاطار وكأنها خشبة مسرح تعوقها إمكانيات تغيير المناظر عن الخروج من إطار المشهد. فلم يصطحب القارىء مع فهمي في المظاهرات، أو في كلية الحقوق، أو مع كمال في المدرسة (عندما أصبح مدرساً) أو مع ياسين في المدرسة ثم في الوظيفة، أو مع عبد المنعم في دروسه الدينية. فلم تكن لديه وسيلة لاطلاع القارىء الذي حصره في هذا الاطار المكاني سوى أن يسرد الوقائع الخارجية على لسان أبطاله أو على لسان الراوي في صورة استرجاع.

(٢٥) بين القصرين ص ٤٠٨.
(٢٦) بين القصرين ص ٤٤٠.
(٢٧) السكرية ص ١٩٠.

وبعد أن تناولنا في الصفحات السابقة أنواع الاسترجاع المختلفة ووظيفتها فلا بدّ لنا من وقفة حول الوسائل التي يلجأ إليها الروائي لربطها بمستوى القص.

وتتميز مقاطع الاسترجاع بتقنية خاصة من حيث طبيعتها ومن حيث ربطها بمستوى القص الأول، حيث أن عملية تلاحم مقاطع النص الروائي من المشكلات الأساسية بالنسبة إلى الروائي. وقد درج الكتّاب الواقعيون على تحديد مقاطع الاسترجاع زمنياً وفصلها عن مستوى القص الأول، ولكن محفوظ نجح نجاحاً واضحاً في جعلها وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القص الأول. ولا شك أنه في هذا المقام أفاد تقنيات كتّاب رواية تيار الوعي. فجاءت مقاطع الاسترجاع مربوطة بإحكام في طرفيها بمستوى القص الأول وقد لاحظنا بعض الأساليب التي يستخدمها نجيب محفوظ لهذا الربط، منها:

- تطويق مقطع الاسترجاع بعبارة مماثلة في طرفيها: في البداية والنهاية[٢٨]، وتشبه هذه العبارة الخطين اللذين يفصلان الجملة الاعتراضية عن سياق النص الأساسي. وقد لاحظنا أن جلزورذي يستخدم نفس الطريقة من التطويق[٢٩].

- يقدم حدثا في الحاضر يطلق به مجرى الذكريات بحيث يأتي

---

(٢٨) بين القصرين ص ١٩ تعالى صوت العجين... ص ٢٠ تعالى صوت العجين.
بين القصرين ص ٣٩ رقته إلى السطح... ص ٤٣ تغادر السطح.
بين القصرين ص ٥٠ باللسان لا بالعمل... ص ٥٢ باللسان لا بالعمل.
بين القصرين ص ١٥١ لم يكن البيت بالغريب عنه... ص ١٥٢ لم يكن البيت بالغريب عنه.
بين القصرين ص ٤٠٨ دقات العجين... ص ٤١٣ جعل يتابع دقات العجين.
السكرية ص ٢٦ الذكريات... الذكريات.
السكرية ص ١٦ هذه السويعات... هذه السويعات.

(٢٩) J. Galsworthy, The Man of Property, p. 31, p. 111.

الاسترجاع طبيعياً (عند محفوظ: رؤية الفاكهي تحرك عند ياسين الماضي كله ـ عند جلزورذي يوم من أيام الربيع يحرك عند سومز فورسايت ذكريات خطوبته التي وقعت في نفس الفصل والمناخ). وقد برع كتّاب تيار الوعي في هذا الأسلوب الذي يُعدّ بروست مبتكره، وقد اكتسب مشهد الاسترجاع الشهير عند بروست مكانة خاصة في تاريخ الرواية الحديثة (مقطع الاسترجاع الذي يحركه طعم الكعكة المغموسة في الشاي في فم مارسيل فأعاد هذا الطعم عالم الطفولة بأكمله وأحياه ثانية في نفس الراوي.) فيجيء الاسترجاع ملتحماً بالنص مبنياً حول شعور خاص أو ذكرى خاصة الأمر الذي ينجي النص الروائي من التجريد ويضفي عليه لوناً تعبيرياً.

ـ الاعتماد على الذاكرة لعرض الاسترجاع، وهو من التقنيات المستحدثة في الرواية بعد أن انتفى مفهوم الراوي العالم بكل شيء، وتحول الروائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور. فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقاً عاطفياً.

ـ خلط الاسترجاع في بعض المواضع (خاصة كمال في تجربته العاطفية) بأحلام اليقظة والتحليل النفسي.

ـ استخدام المنولوج الداخلي أو الأسلوب غير المباشر الحر (Style in-direct libre) في مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على الذاكرة[٣٠].

ومما لا شك فيه أن محفوظ برع في استخدام هذه التقنيات وغمقها فجاء الاسترجاع ملتحما بمستوى القص الأول مرتبطاً به ارتباطاً وثيقاً ملوناً بعواطف الشخصيات ومشاعرهم. فالقارىء يتنقل بين عناصر الزمن من ماضٍ وحاضر في حركة طبيعية جعلت منها وحدة لا يفصلها فاصل

---

(٣٠) سندرس أساليب المنولوج الداخلي والأسلوب غير المباشر الحر في موضعه عند الحديث عن لغة الشخصية، المنظور التعبيري في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

مفتعل. ولقد نجح نجيب محفوظ بهذه الأساليب في أن يتجنّب الأساليب الفجّة في ربط الاسترجاع بمستوى القص الأول.

هـ - الاستباق (prendre d'avance: Prolepse)

هذه الظاهرة نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموماً وذلك بالرغم من أن الملاحم الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلة. ولكن هذه التقنية ترتبط بما أسماه تدوروف «عقدة القدر المكتوب» intrigue de predestination فهذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو الاجابة على السؤال «ثم ماذا؟» وأيضاً مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في نفس الوقت الذي يرويها فيه ويُفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة. والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث أن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد، لحظة بداية القص ويستطيع الاشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني. ولذلك نرى نجيب محفوظ، شأنه شأن الواقعيين، لا يتناول المستقبل في صورة استباق أو تنبؤ لإخبار القارىء بما سيقع إنما كان يمس المستقبل (في المواضع القليلة التي فعل فيها ذلك) في صورة توقعات أو تخطيط من الشخصية لما سيقع أو ستفعله في ضوء المواقف التي تجتازها. وكانت هذه التوقعات أو الخطط تتحقق أو تخيب وفقاً لتطور الأحداث ولم تكن استباقاً، أي تقديم الحوادث اللاحقة بأي حال.

وقد استخدم جلزوردي الاستباق في صاحب الأملاك[31] في بعض المواضع ويقدم الحدث لا كما يقع وإنما كما سيُحكَى فيها بعد في مجلس العائلة، فأكّد بهذه التقنية أهمية مجلس العائلة في تقييم الأحداث حيث أن

---

(31) J. Galsworthy, The Man of Property, pp. 119 - 125 - 127 - 130 - 131.

الأحداث لا تأخذ معناها الحقيقي بالنسبة إلى «الفورسايت» إلاّ في إطار مجلس العائلة وفي ضوء تقييمه لها. ويفصل جلزورذي بين الاستباق ومستوى القص الأول في أربعة من المواضع الخمسة بظرف الزمان Afterwards وهذه المواضع الخمسة هي عبارة عن حديث الشخصية عن الأحداث في مجلس العائلة لا الأحداث نفسها مروية في حد ذاتها.

ومجمل القول عن الترتيب الزمني للأحداث في الثلاثية أنه يلتزم الترتيب الزمني في الرواية الواقعية التقليدية ولكن الذي يبدو واضحاً أن نجيب محفوظ استفاد في هذا الاطار ببعض التقنيات المستحدثة، تحت تأثير علم النفس في مجال تداعي الأفكار (الاسترجاع معتمداً على محرك نفسي في الحاضر) وتقنيات رواية تيار الوعي في استخدام المنولوج الداخلي واسقاط إطارين زمنيين في وحدة قصصية واحدة وهي الافتتاحية.

٣ ـ طبيعة الزمن الروائي:

«الزمن في الأدب» هو «الزمن الانساني»... إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الانسانية، والبحث عن معناه إذنْ لا يحصل إلاّ ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة انسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات. وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي. أو كما يُقال غالباً ـ نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة(٣٢).

وهناك بالطبع طريقة أخرى للتفكير في الزمن، وهي طريقة معروفة أيضاً، إنها تقوم على مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتي. ولا يمكن تحديده

---

(٣٢) H. Meyerhoff, Time in Literature.

الترجمة العربية الزمن في الأدب ترجمة أسعد رزوق. مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢، ص١٠/١١.

عن طريق الخبرة. إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بواسطة «التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة». إنه مفهوم الزمن في علم الفيزياء الذي يرمز إليه بحرف «ز» في المعادلات الرياضية، وهو كذلك زمننا الشائع (الوقت)، الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبراتنا الخاصة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم. وخصائص هذا المفهوم للزمن هي في كونه مستقلاً عن خبرتنا الشخصية للزمن وفي كونه يتحلّ بصدق يتعدّى الذات في اعتباره ـ وهذا هو الأهم ـ مطابقاً لتركيب موضوعي موجود في الطبيعة وليس نابعاً من خلفية ذاتية للخبرة الانسانية»[٣٣].

وفي دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن نعتمد على هذا التعريف فنسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي. والثاني الزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي. ولا شك أن هذين المفهومين يمثلان بُعْدي البناء الروائي في هيكله الزمني. أمّا الأول فيمثل الخيوط التي تُنسَج منها لحمة النص. أمّا الثاني فيمثل الخطوط العريضة «السقالات» التي تُبنى عليها الرواية. ومع تطور الرواية ازداد اهتمام الروائيين بالمفهوم الأول حيث أنهم بدأوا يشكون في حقيقة البعد الثاني وواقعيته بالنسبة إلى حياة البشر النفسية، وأن البشر يعيشون طبقاً لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجي الذي لا يطابق في إيقاعه زمنهم الخاص. ولا بدّ للروائيين من أن يحاولوا تجسيد الاحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه، ولذلك تركوا معالم الزمن الخارجي والتفتوا إلى الزمن النفسي، وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطراً من السنة (راجع مسز داللوي The Moment).

«والواقع أن عودة كثرة كبيرة من الروائيين إلى وحدة الزمن (مثلاً) إنما هي سمة واضحة على ثورتهم على أسلافهم،

---

(٣٣) نفس المرجع ص ١١.

وترتبط مبدئياً بمفهومهم الحديث عن الحياة، وبالتالي ببعض أساليبهم السائدة في الصياغة»[٣٤].

أ ـ الزمن الطبيعي وتجسيده في الرواية:

والزمن الطبيعي خاصية موضوعية من خواص الطبيعة ولهذه الخاصية جانبان هما: الزمن التاريخي والزمن الكوني.

وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ، حيث أن التاريخ يمثل اسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي. وهو يمثل ذاكرة البشرية: يختزن خبراتها مدوّنة في نص له استقلاله عن عالم الرواية. ويستطيع الروائي أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله الفني. واهتم الواقعيون اهتماماً خاصاً بالزمن التاريخي[٣٥] الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخييلي. وقد أكد الناقد ايان وات[٣٦] أن هذه الخاصية من أهم الملامح المميزة للرواية الواقعية في القرن التاسع عشر وتتمثل في إسقاط حياة خاصة لشخصية تخييلية على خلفية من الخبرة العامة الحقيقية وهي التاريخ.

ويتميز بناء الثلاثية من حيث الشكل الزمني بتحديد محكم، سواء في الأجزاء المختلفة أو في الثغرات الزمنية التي تفصل الأجزاء الثلاثة، أو في الفصول المختلفة إذْ نجد أن:

١ ـ بين القصرين: من أكتوبر ١٩١٧ إلى إبريل ١٩١٩.
٢ ـ قصر الشوق: من يوليو ١٩٢٤ إلى ٢٣ أغسطس ١٩٢٧.
٣ ـ السكرية: من يناير ١٩٣٥ إلى صيف ١٩٤٤.

---

(٣٤) Mier Sternberg, Op. Cit. p. 44.

(٣٥) من الجدير بالذكر علاقة كلمة Story and History بالانجليزية وبالفرنسية Histoire et Histoire هي نفسها.

(٣٦) Ian Watt, The Rise of the Novel, PP. 22 - 28.

وتتفق ثلاثية جلزورذي في هذا مع ثلاثية محفوظ. ونجدها تحدد فترة كل جزء من أجزائها تحديداً دقيقاً.

١ - صاحب الأملاك يونيو ١٨٨٦ إلى أكتوبر ١٨٨٧.
٢ - في المحكمة ١٨٨٩ إلى ١٩٠١.
٣ - للايجار مايو ١٩٢٠ إلى أكتوبر ١٩٢٠.

وبالاضافة إلى هذا التحديد يلتزم الكاتبان التسلسل الزمني في تتابع الأجزاء. وقد أطلق جلزورذي على روايته عنوان «الساجا» على غرار الملاحم الاسكندنافية القديمة، وهي نوع من السرد النثري عرفته هذه الآداب، تدور حوادثه حول بطل معروف أو أسرة معروفة، أو حول مآثر الملوك والمحاربين. وما من شك أن لارتباط رواية جلزورذي بالملاحم القديمة بعدين: الأول الايحاء بالبطولة، والثاني فكرة الاستمرار في الزمن حيث أن السرد يتابع تطور الأسرة في الزمن، وبالاضافة إلى ذلك فقد أضاف جلزورذي إلى الفورسايت ساجا حلقتين أخريين، كل حلقة من ثلاثة أجزاء وأطلق على مجموع الروايات عنوان الفورسايت كرونيكل The forsyte chronicle مؤكداً بذلك الطبيعة الزمنية لروايته، فكلمة «Chronicle» تعني المدوّنة التاريخية أو سجل الأخبار، وهو سرد تاريخي للأحداث المتتابعة زمنياً خال من التحليل أو التأويل، وهذا يضفي على النص طابع التاريخية وطابع الموضوعية. وما من شك أن هذا الاختيار لعنوان إجمالي له مغزاه ويؤكد اهتمام الكاتب بتأكيد البعد التاريخي في نصه الروائي. أمّا محفوظ فقد ذهب مذهب كتاب اخرين (لورانس دارل أو دوس باسوس) فلم يسم مجموعته ككلّ بل اكتفى بالأسماء المنفصلة لكل جزء وبذلك لم يعطها مثل البعد التاريخي. بل على العكس نراه اختار لافتات جامدة ساكنة وهي أسماء الاحياء التي تدور فيها أحداث الرواية. وقد فسّر ذلك على أنها تحمل في طياتها معنى الزمن حيث أن كل جيل من الأجيال يرتبط بحي من الأحياء الثلاثة، وهذه الأجيال تكون السلم التصاعدي لهذه الرواية.

ولكن بالرغم من هذا الارتباط فإن اختيار محفوظ له دلالة خاصة رمزية وهي وضع الثوابت مقابل المتغيرات. وتقوم ثلاثية محفوظ في رأينا على هذه المعادلة وسنحاول أن ندرس مداها عند دراسة المكان حيث أن المكان يمثل الثوابت والزمان يمثل المتغيرات.

وترتبط فكرة التغيير وحركة الزمن بحقيقة أخرى غاية في الأهمية من النوعية والقيمة: فالتغيير يحدث إمّا إلى أفضل أو إلى أسوأ. أي أن حركة الزمن تحمل في طياتها تطوراً إمّا إيجاباً أو سلباً. وللزمن التاريخي اتجاه وزاوية: فهو يتجه إلى الأمام أولاً فيمثل خطاً أفقياً تنطلق عليه حيوات الشخصيات في اتجاه واحد لا رجعة فيه وهذا ما يُعرف بالطبيعة اللاعكسية للزمن. فالزمن يسير نحو المستقبل مؤكداً حتمية مصير البشرية وهي مآل الانسان للموت. وهذه الصيرورة مصبوغة بنظرة فلسفية تحدد نوعية المصير وتخضعه لتقييم خاص. فقد تصبغ النظرة إلى الزمن صبغة سلبية تشاؤمية ترى الزمن عنصراً هدّاماً يقضي على قوى الانسان. وهذه النظرة سادت التراث الغربي منذ العصر الاغريقي حتى القرن التاسع عشر، ولكنها أخذت في التغير، إذ بدأت تظهر نظرة أكثر إيجابية إلى مسار الزمن على أنه مسار تصاعدي. وقد يكون لنظريات داروين في التطور عن النشوء والارتقاء أثر في استقرار معنى هذا المفهوم التصاعدي للزمن حيث تتوالى حلقات النشوء والتطور نحو الارتقاء مع مضي الزمن، لا التدهور والانحطاط.

فالزمن يتجه إلى الأمام ولكنه يتقدّم إمّا صاعداً نحو التقدم والتطور والنمو، وإمّا هابطاً نحو الاضمحلال والتدهور والانحطاط. وقد تميّزت روايات القرن التاسع عشر باتجاهها إلى الهبوط والطابع المأساوي. فإن روايات الأجيال كانت تصور في مجملها حركة الاضمحلال. ويكفي أن نشير هنا إلى روايات زولا التي تناولت أسرة «الروجون ماكار» (١٨٩٧ ـ ١٨٦٨) وتمثل مأساوية المصير الانساني ونهايته المحتومة. ويمكن القول أن روايات زولا تمثل أسطورة السقوط. فالأبطال مسوقون عبر الزمن نحو نهاية مجنونة تحددها الوراثة والبيئة واللحظة التاريخية. وهذه الصورة المأساوية

تظهر بوضوح في روايات الأجيال في الأدب الروسي في القرن التاسع عشر أيضاً فنراها ممثلة في رواية آل جولوجوف (١٨٧٤ - ١٨٧٣) لميخائيل سالتيكوف شيدرين وفي الأخوة كرامزوف (١٨٧٩) لدستويفسكي. واستمر هذا الاتجاه في بداية القرن العشرين ممثلاً في رواية توماس مان البودنبروكس (١٩٠١) التي يصور فيها أيضاً أسرة برجوازية في منتصف القرن التاسع عشر. والملحوظ في هذه الروايات هو وطأة القدر الذي يعمل عمله في هذه الأسر العريقة ويدفعها إلى التفكك والتشتت. ويأتي هذا الهدم من الداخل. فالسوس الذي ينخر في صرح الأسرة يأتي من الفساد والانحراف الذي يلّم بالأجيال الناشئة وهذا نتيجة انحلال المجتمع الذي يعيشون فيه والذي يشكلهم على شاكلته.

غير أن الخط بدأ يتغير في المسار ونجد أن رواية الأجيال في القرن العشرين اتجهت اتجاهاً مختلفاً فالأجيال الصاعدة أجيال بناءة ملتزمة تحاول تغيير المجتمع ويتجلّى ذلك في رواية الروائي الفرنسي روجيه مارتان دوجارد آل تيبوه الذي أدخل الجيل الثاني في معركة التحرير والثورة.

ولكن ذلك يختلف عند محفوظ وجلزورذي فالمناخ العام للأسرة يتغير عنه في روايات القرن التاسع عشر. وتظل الأجيال تظهر بمظهر سَوِيّ وبصحة نفسية لا تدفعها إلى الانهيار ولكننا نلمس فعل الزمن في سيره إلى الأمام ودورة الحياة من ميلاد وطفولة ونمو ونضوج وشيخوخة وضعف وموت. غير أن هذه الدورة التي تظهر في حياة الفرد لا تمتد يدها إلى الأجيال فنرى الزمن عنصراً محايداً لتطور الأجيال فلا نلمس تدهور الأسرة من جيل لآخر. فتفقد الرواية مأساويتها عندما يفقد الزمن طابعه المدمر ويصبح عنصراً لا يصل إلى أن يكون صديقاً ولكنه على كل حال عنصر محايد، يقف مجرد شاهد ويكتسب الانسان حريته في تقرير مصيره وعليه أن يوجه هذا الزمن إمّا إلى أعلى فيبني مستقبلا مشرقاً، وإمّا إلى أسفل فيودي به إلى الهاوية. ولا شك أن هذا التطور قد جاء من افلاس

الفلسفة الوضعية وظهور فلسفات جديدة مثل الماركسية والوجودية حررت البشر من وطأة المسلمات الوضعية.

ويتجسد الزمن التاريخي في النص الروائي في صور مختلفة منها استخدام الوقائع التاريخية التي تقع في الفترة الزمنية التي اختارها المؤلف إطاراً لروايته معالم على الطريق يستطيع القارىء أن يتعرّف عليها كوسيلة لعكس الواقع الخارجي في النص التخييلي وهذا هو ما يسميه رولان بارت Effet de Réel الايهام بما هو حقيقي.

واستخدام الحوادث التاريخية ـ كخلفية للرواية ـ من سمات الرواية الواقعية، فيضعها الكاتب قريبة جداً من القارىء بأنه يشرك فيها أبطاله. ويلجأ محفوظ إلى هذا الأسلوب في استخدام الحوادث التاريخية. ويقابل استخدام محفوظ هذا استخدام مماثل عند جلزورذي، (اشتراك فهمي في المظاهرات في ثورة ١٩ ووفاته في إحدى المظاهرات السلمية بعد انتصار الثورة برصاصة طائشة ـ يقابل وفاة جوللي في حرب البوير قبل خوضه المعارك بحمى التيفود. ويقابل جنازة الملك فؤاد في السكرية، جنازة الملكة فيكتوريا في الجزء الثاني من الفورسايت).

ويضفي هذا الاختيار للأحداث التاريخية المعروفة طابعاً خاصاً على الرواية الواقعية، يمتاز بالتماسك والترابط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة الخارجية العامة المتمثلة في هذه المعالم. فهذا التطابق بين الاطار الزمني الداخلي للنص الروائي متمثلاً في عمر الشخصيات والاطار الخارجي متمثلاً في الحقبة التاريخية من سمات الرواية الواقعية يلزم به محفوظ وجلزورذي على السواء، ويؤكد أن عليه كلما استدعى الأمر ذلك (ذكر سن الشخصيات في مواضع مختلفة في مصاحبة التواريخ الخارجية).

فالاطار الخارجي للزمن مقسم إلى وحدات تساعد البشر على تنظيم علاقاتهم الاجتماعية، ومما لا شك فيه أنه كلما تشابكت هذه العلاقات وتعقّدت أصبح هذا المعيار هاماً واكتسب أهمية خاصة حيث أن القرن

العشرين عُرِف بأنه عصر الساعة، وأصبح الانسان آلة موقوتة. وينعكس هذا في الفورسايت. فأسرة فورسايت يعيشون بالساعة: يأكلون في السابعة ويذهبون إلى المكتب في الرابعة والنصف، وكثيراً ما يذكر جلزوورذي الساعة في روايته، أمّا محفوظ فيختلف عنده الاهتمام بالساعة لاختلاف الحضارتين ثم يتصل بمفهوم آخر للزمن (الفقرة التالية: الزمن الكوني).

وأول مَنْ احتجّ على هذا التقسيم: تقسيم النص إلى سنين وساعات، بروست عندما يقول:

«إن الروائيين الذين يعدون الأيام والسنين حمقى فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة ولكنها ليست كذلك عند البشر بأي حال من الأحوال»[٣٧].

وقد جاء بناء روايته **البحث عن الزمن الضائع** مختلطاً نوعاً ما غير متسق فيلاحظ أن هناك فوارق بين الزمن الخارجي والزمن الداخلي للنص الروائي (الأحداث التاريخية المذكورة في النص تقع فيما بين سنتي ١٩٠٦ - ١٩١٣ بينما تدل أعمار الشخصيات داخل النص الروائي أن الزمن يجب أن يكون بين سنتي ١٩٠٠ - ١٩٠٢) وقد فسّر بعض النقاد هذا الاختلاط بأنه يعود إلى طبيعة بروست ومزاجه الشخصي حيث أنه لم يكن يأبه بالتواريخ ولم يكن ليؤرّخ لخطاباته، بينما فسرّه البعض الآخر على أنه خطأ في التأليف حيث أن بروست أضاف بعض الأجزاء اللاحقة إلى روايته بعد انتهائه من تأليفها. ولكن الأستاذ جان ايف تادييه، يذهب مذهباً آخر فيقول: «إن هذه المفارقة بين الزمن التاريخي وسن الشخصيات يدل على عدم اهتمام بروست بالتسلسل الزمني وأنه كان يعتبر الزمن الخارجي خاضعاً لذاتية الشخصية»[٣٨]. وقد يكون هذا الاختلاف النسبي بين الزمن الطبيعي والزمن الذاتي انعكاساً لنظرية النسبية التي سادت القرن

---

(٣٧) Le Figaro, 25 Mai, 1913.

(٣٨) J. Y. Tadjé, **Proust et le Roman**, Paris, Gallimard, 1971, PP. 297 - 298.

العشرين[٣٩]. ولا شك أن المفارقة تدل على عدم اهتمام بروست بالزمن الخارجي وبرفضه أن تكون له حقيقة مستقلة وقد خلا الجزء الأول من روايته البحث عن الزمن الضائع من التواريخ فلا يعلم القارىء في أي سنة تقع هذه الأحداث بالاضافة إلى استخدام ظرف الزمان المبهم غير المحدد من نوع: «في يوم»، «أحياناً»، «من زمان»، «سنة»، «حدث مرة».

أمّا محفوظ فيسلك مسلك الواقعيين في المحافظة على الترابط بين بين الشخصيات والتاريخ الخارجي وإسقاطها على أحداث تاريخية معروفة (وفاة السلطان حسين كامل ـ نفي سعد ـ قيام الثورة ـ وفاة سعد ـ الأعياد القومية . ... الخ .) ويذهب أيضاً إلى تحديد الشهور وأيام الأسبوع أو تحديد الفترة الزمنية من النهار (الصباح ـ الظهر ـ العصر ـ المساء، وهذا غالب في الثلاثية) ولالتفات محفوظ إلى هذا التقسيم للزمن ارتباط بمفهوم آخر يبدو جلياً في الثلاثية هو مفهوم الزمن الكوني.

الزمن الكوني أو الفلكي، هو ايقاع الزمن في الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرار واللانهائية. وهذا المفهوم من المفاهيم التي تسود الأساطير خاصة أساطير الخصب التي ترمز إلى أبدية الحياة وتجددها، وتبدو هذه النظرة متجلية في الثلاثية حيث أن دائرة الحياة تربط بين أجزاء الرواية الثلاثة، فتشهد نهاية بين القصرين وفاة فهمي وميلاد نعيمة بينها تشهد نهاية قصر الشوق وفاة ابني عائشة وزوجها وميلاد كريمة بينها تشهد نهاية السكرية وفاة أمينة وميلاد ابن كريمة. ويقابل هذا النسق نسق مماثل عند جلزوروذي ولكنه ليس بنفس التحديد أو الوضوح. فتشهد نهاية الجزء الثاني وفاة جيمس فورسايت وميلاد حفيدته فلور في نفس اللحظة. ولكن البعد الكوني لا يقف عند هذا الحد في الثلاثية بل يتجاوزه إلى أبعد من هذا فنجد تقسيم بين القصرين تقسيماً موسمياً، فترتبط الحوادث في طبيعتها بالفصول.

---

(٣٩) يشير بروست إلى أن النقاد ربطوا بينه وبين آينشتاين «يُقال إننا لدينا فيما يبدو طريقة مماثلة في تحريف الزمن».

بين القصرين	الفصول	الفصول	الصفحات
١ ـ يوم في حياة آل عبد الجواد	الخريف	١ ـ ٢٦	٥ ـ ١٨٧
٢ ـ أمينة تخرج لزيارة الحسين	الربيع	٢٧ ـ ٤٠	١٨٨ ـ ٢٨٩
٣ ـ الأولاد يتزوجون	الصيف	٤١ ـ ٥٧	٢٩٠ ـ ٤٢٩
٤ ـ الثورة	الربيع	٥٨ ـ ٧١	٤٣٠ ـ ٥٧٨

فالحركة الدائرية تحكم بناء الرواية ويرتبط الزواج بالصيف (الخصب) بينما ترتبط الثورة بالربيع (تجدد الحياة) وبالرغم من أن هذا التقسيم ليس بنفس الوضوح في الأجزاء التالية فإن الزمن الكوني يمثل المناخ الذي تعيش فيه الشخصيات وهو دائم المثول في النص الروائي.

وتمثل حركة الشمس في السماء المواقيت بالنسبة لآل عبد الجواد، لا الساعة، فالفجر يرى أمينة وهي تستقيظ لاعداد الفطور والصباح يشهد حركة الأسرة في استقبال يوم جديد والمغيب يجمعها حول المجمر في مجلس القهوة ثم أن دقات العجين المرتفعة معلنة يوماً جديداً تصاحب الأسرة في رحلتها الطويلة من بين القصرين إلى السكرية بيد أن صوتها أخذ في الخفوت مع مرور الزمن حتى سكت تماماً بموت أمينة.

ولا شك أن إيقاع الثلاثية إيقاع فلكي، فالنهار والليل وفصول السنة والمواسم ألصق بشخصيات الثلاثية من الساعة والنتيجة (الروزنامة)، وهذا البعد الزمني أقرب إلى المفهوم البدائي للزمن الذي يقوم على تقسيم اسنة وتقسيم النهار. وهذا المفهوم الدائري للزمن أخذ يتغير مع تطور الحضارة الغربية إلى مفهوم خطي متطور. ونرجِّح أن محفوظ يحتفظ ببعض ملامح النظرة الشعبية الأسطورية إلى الزمن في إطار الدائرة الدائمة التجدد الأبدية وقد أضفى هذا على عمله طابعاً متفائلاً حيث أنه يتنبأ بانتصار الحياة الدائم على الموت.

وبالاظافة إلى ذلك فإننا لاحظنا أن محفوظ أدخل المادة

الأسطورية في روايته بتجسيد جديد لشخصية «الخضر» في هيئة الشيخ متولي عبد الصمد الذي صاحب الأسرة شاهداً أميناً، مثله مثل الزمن، لا بداية له ولا نهاية: فسنه غير معروفة إذْ يظهر في البداية شيخاً مسناً ولا يذكر نجيب محفوظ وفاته رغم أنه حريص على تتبع جميع شخصيات الرواية في مصيرهم ولكنه يترك الشيخ على قيد الحياة حيث أنه يرمز إلى الأبدية.

وقد نجح محفوظ كل النجاح في خلق توافق حقيقي بين البعد التاريخي للزمن والبعد الكوني، فأعطى قارئه إحساسا بالديمومة والاستمرارية وفي نفس الوقت بتجديد الحياة وأبديتها فمزج بين الثبات والتغيير وأخرج هذا المزيج الثابت ـ المتغير.

ب ـ الزمن النفسي وتجسيده في الرواية:

«لم يلبث الباب مفتوحاً إلّا ريثما رجعت زنوبة دقيقة أو دقيقتين ولكنه رأى فيهما منظراً عجباً حياة غامضة قصة طويلة عريضة استيقظ في أعقابها كالذي يستيقظ من نوم طويل عميق على قلقلة زلزال عنيف رأى في دقيقتين عمراً كاملاً ملخصاً في صورة كما يرى في حلم هنيهة صورة جامعة لأحداث شتى يستغرق وقوعها في عالم الحقيقة أعواماً طويلة»[40].

لا يمكن تعريف الزمن النفسي في الأدب بطريقة أبلغ مما فعل محفوظ في الفقرة السابقة. فقد أغمض الروائيون أعينهم عن الأعوام الطويلة في عالم الواقع والتفتوا إلى هذه القصة الطويلة التي لم يستغرق وقوعها سوى دقيقة أو دقيقتين وحاولوا اقتناص هذه الهنيهة التي تجمع الأحداث كلها في إطارها الزمني العابر. ولتحقيق هذا الهدف استحدثوا أساليب جديدة في تجسيد الزمن في التجربة أو الخبرة، هذا الزمن الذاتي، الخاص الشخصي الذي لا يخضع لمعايير خارجية أو لمقاييس موضوعية.

(٤٠) بين القصرين ص ٢٨٦.

فلجأوا إلى المنولوج الداخلي. وتداخـل عناصـر الزمن والصور والرمـوز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن، لا الزمن نفسه (مجرى الوعي لا مجرى الزمن) أو بمعنى أصح مجرى النهر وهو الوحدة التي تمثل وحدة التداخل بين الزمن والذات.

وهذا البعد الزمني مرتبط في الحقيقة بالشخصية لا بالزمن حيث أن الذات أخذت محل الصدارة، فَقَدَ الزمن معناه الموضوعي وأصبح منسوجاً في خيوط الحياة النفسية. وسنعرض لذلك في موضعه عند دراستنا للغة الشخصية ولكنه في نفس الوقت مرتبط بظاهرة سندرسها في هذا الموضع وهي سرعة النص وبطؤه: فكلما ركز الكاتب على الشخصية وذاتها تقلص الزمن الخارجي وصغرت وحداته، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية.

٤ ـ الزمن الروائي من حيث سرعة النص وبطؤه

تختلف طبيعة النص الروائي من حيث العلاقة بين الزمن الروائي والمقاطع النصيه التي تغطي هذه الفترة ويسمى جيرار جينيت هذه العلاقة «سرعة النص»(٤١) حيث أن السرعة هي النسبة بين طول النص وزمن الحدث. وهكذا يمكن قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) مقاسة بالثواني أو الدقائق أو الساعات أو السنوات. والطول (طول النص) مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصفحات. والنص المتطابق(٤٢) وهو الخالي من حركة الاسراع أو الابطاء حيث العلاقة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة، والتطابق الكامل لا وجود له في الواقع ولا يمكن أن يوجد سوى من باب التجريب.

ولا ندّعي بأي حال من الأحوال أننـا ستتمكن دائماً من التحليـل الدقيق التفصيلي لهذه العلاقة. حيث أن الزمن الطبيعي لوقوع الأحداث لا

---

(٤١) Vitese du Récit.

(٤٢) النص ذو السرعة الثابتة isochrone.

يُذكَر في كل حال من الأحوال في كلمات النص الروائي ليستطيع الباحث أن يتبين النسبة الصحيحة، ولكن التوصّل إلى نسبة تقديرية يكشف عن حقائق هامة في هذا المجال. فإنه مما لا شك فيه أن تقديم فترة زمنية قصيرة في عدد كبير من الصفحات يؤدّي إلى إيقاع مختلف كل الاختلاف عن معالجة فترة زمنية طويلة ممتدة في بضعة أسطر.

ولكي ندرس سرعة النص وبطأه كان لا بدّ أن نقسم النص إلى وحدات أساسية من حيث طُولها أو قصرها الزمني وامتدادها أو تقلصها، ولنبدأ بالوحدات الأكبر وهي الأجزاء الثلاثة لثلاثيتي محفوظ وجلزوورذي.

	الفترة	عدد السنوات	الصفحات
نجيب محفوظ			
بين القصرين	اكتوبر ١٩١٧ ـ أبريل ١٩١٩	١٩ شهراً	٥٧٧
قصر الشوق	يوليو ١٩٢٤ ـ أغسطس ١٩٢٧	٣ سنوات وشهر	٤٦٤
السكرية	يناير ١٩٣٥ ـ صيف ١٩٤٤	٩ سنوات	٣٩٥
		١٣ سنة ونصف	١٤٣٦
جلزورذي			
صاحب الأملاك	يونيو ١٨٨٦ ـ ١٨٨٧	سنة ونصف	٣٠٠
في المحكمة	١٨٩٩ ـ ١٩٠١	سنتان	٣٠٠
للايجار	مايو ١٩٢٠ ـ أكتوبر ١٩٢٠	خمسة أشهر	٢٤٥
		٣ سنوات	٨٤٥

ويظهر من الجدول السابق مدى اختلاف المعالجة الزمنية مقابل المعالجة النصية للروايتين. فبينما تتسع الرقعة الزمنية في ثلاثية محفوظ نراها تتقلص عند جلزورذي وبينما تظل الثغرات الزمنية ثابتة عند محفوظ

نجدها تتسع عند جلزورذي، فإنه يترك شخصياته عشرين عاماً بين الجزء الثاني والثالث (إذا استثنينا الفاصل الذي ينهي الجزء الثاني والذي يلخص فيه حياة الطفل جون من ولادته ١٩٠١ إلى ١٩١٠ وذلك في عشرين صفحة) ثم أن ثلاثية محفوظ تمتد على مدى سبع وعشرين سنة منها ثلاث عشرة سنة ونصف نصية، بينما تمتد ثلاثية جلزورذي على رقعة زمنية أوسع أربع وثلاثين سنة منها ثلاث سنوات نصية لا غير. ولا شك أن هذه الظواهر تنعكس على الرواية حيث أن جلزورذي حبس نفسه في إطار زمني ضيق رغم اتساع الفترة الزمنية المغطاة بالاضافة إلى اختيار أسرة عريضة متعددة الأفراد متشعبة الفروع فجاءت روايته أكثر اقتضاباً وأقل غنى.

وبالطبع لم يعالج الكاتبان كل الأحداث الواقعة في هذه الفترة. ولكنهما اختارا لحظات ذات دلالة خاصة وعالجاها معالجة خاصة من حيث إيقاعها الزمني، فكلما ضاقت الفترة الزمنية، وقف الكاتب على التفاصيل وغرق في حياة الشخصية النفسية. ولذلك تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع نصي إلى آخر بين لحظات تغطي عدداً كبيراً من الصفحات (ثماني صفحات من لحظة استيقاظ أمينة حتى وصول السيد وهي الفترة التي نفترض أنها لم تتجاوز الدقائق)[٤٣] وعدة أسابيع تذكر في بضعة أسطر (مرض أمينة ورقادها لمدة أسابيع في أقل من صفحة)[٤٤]، والأمثلة كثيرة.

ويتراوح إيقاع النص الروائي بين «سرعة اللانهائية»[٤٥] وتتمثل في «الثغرة» الزمنية عندما يمر الكاتب على مدة دون ذكرها في النص ويصل إلى توقف زمني كامل عندما يسير النص دون أي حركة زمنية، وهذا يحدث في مقاطع الوصف وتتمثل في «الوقفة».

---

(٤٣) بين القصرين ص ٢ إلى ص ١٢.

(٤٤) بين القصرين ص ٢١٨.

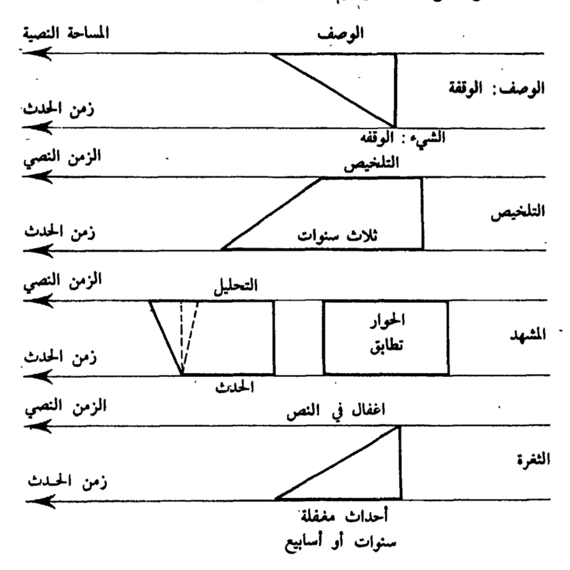
(٤٥) سنعتمد في هذا القسم على تقسيم جيرار جينيت الذي وضعه خلال دراسته لرواية بروست البحث عن الزمن الضائع في كتابه:

G. Genette, **Figures III**, PP. 128. Passin.

ونجد بين هذين الطُرفين حركتين وسيطتين «التلخيص» وهو ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصبي قصير و«المشهد» وهو فرد فترة زمنية قصيرة على مقطع نصي طويل.

الثغرة: مساحة النص صفر سرعة الحدث ∞ لا نهائية.
الوقفة: مساحة النص ∞ سرعة الحدث صفر
المشهد: مساحة النص ≶ سرعة الحدث
التلخيص: مساحة النص < سرعة الحدث.

ويمكن تمثيل ذلك بالرسوم البيانية الموضحة أدناه:



ويقارن جينيت هذه العلاقة بين مساحة النص وسرعة الحدث بالحركات في الموسيقى حيث أن المقاطع الموسيقية محددة الايقاع من حيث السرعة Tempo وتتمير الموسيقى بحركات أربع أساسية تذهب من الاداجيو Adagio إلى الاندانته Andante إلى الألّلجرو Allegro إلى البرستو Presto.

وتكتسب باختلاف سرعة الايقاع القطعة الموسيقية طابعها المميز. ولكل شكل من أشكال الموسيقى الكلاسيكية قواعد محددة لمواضع استخدام السرعات المختلفة. ومن التطورات الأساسية التي طرأت على الأشكال الموسيقية التحرر من هذه القوالب الجامدة. ومن الممكن القول أن للرواية قواعدها أيضاً في استخدام السرعات المختلفة للقص، ولكل سرغة وظيفتها الخاصة. ثم أن من التطورات الهامة التي توصّلت إليها الرواية ترك تباين السرعات واستخدام سرعة ثابتة. وإذا تتبغنا تطور القص عموماً نستطيع القول إن الخط العام يسير من السريع إلى البطيء.

ونتناول بالدراسة السرعات الأربع كما ظهرت في الثلاثية لتتبين طبيعتها ووظيفتها في ضوء استخدام الكتّاب الواقعيين لها والتطور الذي طرأ على استخدامها في الرواية مع ظهور الأساليب المستحدثة.

أ - التلخيص: مساحة النص < زمن الحدث Sommaire

يقوم التلخيص في الرواية التقليدية بدور خاص عرفه الروائيون منذ فيلدنج الذي يُعتبر أول مقنن لهذه التقنية:

> «وإننا نسعى فيها (الرواية) أن نقتفي أثر الكتّاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخي الحوليات الذين تدفعهم متابعة اطّراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر وسنوات خالية من الأحداث كما يخصصون للفترات المشحونة التي تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية. ومثل هذه الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في

نفس عدد الصفحات سواء حوت أية أخبار أم لا. وسنعمل في الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة: عندما نواجه حادثاً خارقاً للمألوف، فلن نألو جهداً أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقارئنا. وعندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق عنايتنا فلن نتردد في تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضي قدماً لتقديم الأحداث الجسام»[٤٦].

ويظهر من النص السابق بوضوح التباين الذي خطّه فيلدنج بين المشهد والتلخيص أو الثغرة (Chasm) إذ أن دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارىء، أمّا المشهد فهو محور الأحداث الهامة ويحظى بالتالي بعناية المؤلف. ومما يجب ملاحظته هنا هو ربط فيلدنج بين أهمية المساحة النصية بالحوادث الهامة ومعالجتها في المشهد أنه يرى عدم جدوى رصد الكلمات في مواضع ليست ذات بال بينما يذهب إلى حشد الصفحات وبذل الجهود في المشاهد ذات القيمة غير العادية.

ولا شك أن التباين بين التلخيص والمشهد من سمات الرواية الواقعية المميزة.

وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها: ـ

١ ـ المرور السريع على فترات زمنية طويلة (فيلدنج).
٢ ـ تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
٣ ـ تقديم عام لشخصية جديدة.
٤ ـ عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
٥ ـ الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
٦ ـ تقديم الاسترجاع.

---

(٤٦) H. Fielding, Tom Jones, III chap. I.

ويستخدم محفوظ التلخيص لأداء بعض هذه الوظائف دون غيرها ويأتي هذا الاختلاف نتيجة دخول تيارات جديدة في نسيج الرواية وأيضاً لبعض المؤثرات المتشعبة من التراث العربي التي جعلت رواية نجيب محفوظ تختلف من غيرها من الروايات الواقعية.

فمن الوظائف التقليدية للتلخيص المرور عبر سنوات طوال في عدد محدود من الأسطر أو بضع فقرات.

ومن الملاحظ أن هذا النوع قليل جداً عند نجيب محفوظ. ذلك أن الرواية التي تعرض فترة سبع وعشرين سنة يعالج النص منها ثلاث عشرة سنة ونصف فحسب لا بدّ أن تظهر فيها هذه الظاهرة. ولكن النص يكشف عكس ذلك. فعندما ننظر إلى المعالجة النصية في الأجزاء الثلاثة نجد أن بين القصرين تعالج تسعة عشر شهراً في ٥٧٧ صفحة بينما تعالج السكرية تسع سنوات في ٣٩٥ صفحة وكان الاستنتاج الطبيعي الذي قد يذهب إليه البعض أن نجيب محفوظ يلجأ في السكرية إلى استخدام التلخيص بطريقة أوسع وأعم منها في بين القصرين، ولكن النص يدحض هذا الاستنتاج فأسلوب نجيب محفوظ لم يتغير من البطء في بين القصرين إلى الإسراع في السكرية وبدلاً من أن يلجأ إلى تلخيص أكثر في السكرية، نجده لا يستخدمه كثيراً. وإنما لجأ إلى الإقلال فيما اختار من مواقف ومن نماذج ليعرضها على قارئه. ولذلك جاءت السكرية في شكل موزاييك من الإشارات أكثر تباعداً لعرض أحداث هذه الأسرة التي اتسعت وتكاثر أفرادها وتابعهم نجيب محفوظ في استعراض نسيج حياتهم بأقصر مما فعل في بين القصرين عندما استعرض الأسرة الأقل عدداً. وتابع حياتها وتطورها في فترة أقصر وعالجها معالجة أكثر تفصيلاً فيما أختار من حياتهم ليعرضه علينا.

وهكذا رغم اتساع الرقعة الزمنية التي تغطيها الثلاثية لم نعثر على تلخيص يمر على عدد من السنوات إلّا نادراً ومن أمثلة هذا النادر:

«واستقبله الأستاذ عزيز بابتسامة ترحيب ودود، ولا عجب فقد اتصلت بينهما أسباب المعرفة منذ عام ١٩٣٠ أي منذ بدأ كمال يبعث إليه بمقالاته الفلسفية. ثم مضت ستة أعوام وهما على تعاون صادق غير مأجور»(٤٧).

فنجد أن نجيب محفوظ في الفقرة السابقة نسج التلخيص داخل المشهد ولم يفرد له فقرة مستقلة عن مستوى القص الأول منفصلة عن السياق فجاءت الإشارة إلى الأعوام الستة السابقة ملتحمة في المشهد.

أمّا عند بلزاك مثلاً، فنجد هذا التلخيص منفصلاً مستقلاً عن المشهد يمثل مقطعاً قصصياً سريعاً مضغوطاً يدفع القص إلى الأمام مسرعاً لاهثاً:

«غير أن العجوز رغم احتفاظه بنشاطه أحس الحاجة إلى تلقين ابنته أسرار إدارة المنزل. ولسنتين متتاليتين جعلها تشرف على الوجبات المنزلية وتتسلّم الإيجار. وعلّمها ببطء وبالتدريج أسماء كرومه ومزارعه ومحتواها. وبحلول السنة الثالثة كان قد شرّبها عادات بخله إلى الحد الذي طبعها بها. ولذلك استطاع بلا أدنى تخوّف أن يعطيها مفاتيح الخزينة وأن يوليها مقاليد الأمور في الدار»(٤٨).

ونرى من هذا المثل تقنية بلزاك في المرور بسرعة على ثلاث سنوات من حياة «أوجيني جرانديه» ملتقطاً منها زاوية واحدة وهي تدريب الأب لابنته على عادات البخل وإدارة شؤون المنزل على طريقته التقليدية. ويلتقط بلزاك الخيط بعد مرور هذه السنوات الثلاث وقد تغيّر الوضع بالنسبة إلى أوجيني. والأمثلة كثيرة في الروايات الواقعية. ويمكن ذكر تلخيص مرض ايما ونقاهتها في مدام بوفاري(٤٩).

(٤٧) السكرية ص ١٢٢.

(٤٨) H. de Balzac, **Eugénie Grandet**, P. 187.

(٤٩) G. Flaubert, **Mme Bovary**, P. 221.

وفي الحقيقة لم نقف على نص مماثل في الثلاثية حيث لا يندفع الزمن إلى الأمام في حركة سريعة متعجلة تقودنا إلى الموقف التالي. ومن سمات هذا التلخيص الوقوف على الأحداث دون تعرّض إلى التحليل النفسي أو وصف لخلجات نفس الشخصية أو تحليل اجتماعي... الخ. وتلخيص نجيب محفوظ يختلف عن هذا النمط وله سمات أخرى سنراها في موضعها.

ومن أسباب خلو نص الثلاثية من التلخيص حصر الحوادث الروائية في إطار زمني محدود.

	الفصل	الزمن
بين القصرين	١ ـ ١٥	يوم
	١٦	ليلة في بيت زبيدة
	١٧ ـ ١٨	صباح
	١٩	المساء
	٢٠	العصر
	٢١	المساء
	٢٧	العصر
	٢٤	قبيل المغيب
	٢٥	العصر
	٢٦	مجلس القهوة (المغيب)
	٢٧ ـ ٢٨	يوم
ثلاثة أشهر	٢٩ ـ ٣٠	اليوم التالي (ثلاثة أسابيع أيام الرقاد)
	٣١ ـ ٣٢ ـ ٣٣ ـ ٣٤	يوم
	٣٥	العصر
	٣٦	أيام المنفى (غير محددة)
	٣٨	زمن غير محدد

	الفصل	الزمن
	٣٩	مساء
	٤٠	فرح عائشة
قصر الشوق	١ ـ ٣	يوم
	٤	قبل خروج السيد إلى الدكان
	٥	مساء
	٦	نفس المساء
	٧	مساء في العوامة
	٨	صباح ـ ليل ـ اليوم التالي ـ المساء الموعود ثم كان يوم الجمعة.
	٩	المساء
السكرية	١	مجلس القهوة
	٢	الصباح
	٣	يوم الجمعة
	٤	عيد ١٣ نوفمبر الجهاد
	٥	مجلس الأصدقاء
	٦	جلسة في القهوة
	٧	المساء، ياسين في القهوة
	٨	رضوان عند صديقه حلمي عزت
	٩	رضوان وحلمي عند الباشا
	١٠	الخميس
	١١	يوم
	١٢	المساء
	١٣	الصباح
	١٤	المساء
	الخ.....	

ويكفي هذا التحديد لنرى أن الفترة الزمنية التي تغطيها الفصول في الثلاثية محدودة في بضع ساعات. وقلّما تتجاوز إطار اليوم الواحد. ومن الواضح أن المؤلف في داخل هذا البناء لا يحتاج إلى التلخيص حيث الحادثة محصورة داخل إطار الزمن. ويلتزم محفوظ إلى حد بعيد الزمن الواحد والمكان الواحد والحدث الواحد في وحدته النصية. وإذا خرج من هذا الإطار الضيق فإنه يستخدم نوعاً من التلخيص يدل على الرتابة والتكرار:

«وتتابعت أيام الرقاد»[٥٠].

فبالرغم من أن الطبيب أشار على أمينة أن تلزم الفراش ثلاثة أسابيع، فإن نجيب محفوظ لم يوضح في تلخيصه مرور هذه الفترة الزمنية المحددة وإنما اكتفى بذكر «الأيام» (بينما بلزاك ينحو نحواً آخر). ويؤكد نجيب محفوظ على الرتابة باستخدام فعل «تتابعت» حيث أننا نشعر هنا بتشابه الأيام ولا نحتاج إلى إيضاح.

وثمة مثل آخر يؤيد هذه الملاحظة:

«ذهب مرات ومرات حتى صار التردد أمام العوامة بعد جثوم الليل عادة. يمر بها قبل ذهابه إلى مجلس الإخوان[٥١].

فنجد في هذا المثل أن التلخيص يُستخدَم هنا لعرض حدث تكرر. ويؤكد نجيب محفوظ على هذه الرتابة باستخدام كلمة «عادة» ولا يستخدم التلخيص لتقديم سلسلة من الحوادث المفردة إنما لتقديم سلسلة من الأحداث المتشابهة لا يحتاج الكاتب إلى تحديدها زمنياً.

ومن وظائف التلخيص الأساسية في الرواية الواقعية التقديم للمشاهد

---

(٥٠) بين القصرين ص ٢١٨.

(٥١) قصر الشوق ص ١٣٦.

والربط بينها حيث يقدم الروائي موقفاً عاماً في تلخيص ثم ينتقل منه إلى موقف خاص يقدمه في مشهد، وهذا المشهد يمثل عادة ذروة. وقد حدد هذا التوظيف للتلخيص والمشهد حركة الرواية الواقعية..

الافتتاحية (سريع) - تلخيص (سريع) - مشهد (بطيء) - تلخيص (سريع) - مشهد (بطيء) - الخاتمة (سريع).

وقد لاحظ جيرار جينيت[٥٢] أن التلخيص اختفى من البحث عن الزمن الضائع وأن إيقاع هذه الرواية يختلف عن إيقاع الرواية الواقعية ويتميز بالبطء الذي يزداد مع سير الرواية.

الجزء الأول كومبريه Combray عشرة أعوام ١٨٠ صفحة
الجزء الأخير صباح جرمانت Matinée Guermantes ساعتان أو ثلاث ١٩٠ صفحة.

وقد ابتعد بروست عن استخدام التلخيص لعدة أسباب منها أنه يخل بإيقاع النص، فكان بروست يرى أن الانتقال من بطيء إلى سريع والعكس يترك القارىء متعباً لاهثاً! ثم أن التلخيص أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي هذا فوق أنه يتميز بالتجريد، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي كان ينشدها لوصف المشاعر وخلجات النفس وهو ما حاول كتّاب تيار الوعي أن يصلوا إليه.

ونرى أن نجيب محفوظ لجأ إلى التخليص لتقديم بعض مشاهده ولكنه لم يكثر من هذه المداخل بل في معظم مداخل الفصول أدخل قارئه في المشهد دون مقدمات مما أضفى على الرواية حيوية وحضوراً.

ومن أمثلة استخدام التلخيص لتقديم المشهد عند محفوظ الفصل السادس عشر من بين القصرين[٥٣].

---

(٥٢) G. Genette, Figures III, P. 140.

(٥٣) بين القصرين ص ١١٠.

١ ـ البهو
٢ ـ حياة السلطانة وعلاقتها بأخلائها
التلخيص: صفحة ونصف تقدم
الخلفية العامة

٣ ـ جاء دور السيد
٤ ـ الدعوة
٥ ـ السهرة «جلست السلطانة»: المشهد الخاص في سبع صفحات
والفصل الواحد والعشرون من قصر الشوق[٥٤].

١ ـ الموقف العام في بيت آل شوكت: تلخيص الخلفية العامة نصف صفحة.
٢ ـ «على أن روح خديجة اعتورها هذا اليوم فتور..» إلى آخر الفصل: المشهد الخاص في اثنتي عشرة صفحة.

ولكن هذه البدايات قليلة مقابل البدايات المباشرة للفصول حيث يدخل نجيب محفوظ القارىء في المشهد دون مقدمات، والأمثلة كثيرة من لحظة استيقاظ أمينة في أول جملة في الثلاثية إلى مصاحبة كمال وهو يشتري رباط العنق الأسود بعد وفاة والدته في خاتمة السكرية.

ومن الأمثلة الملفتة للنظر تلك الفصول التي تتناول السيد أحمد عبد الجواد في دكانه ولنرصد الجمل الافتتاحية لهذه الفصول.

ـ عندما بلغ السيد أحمد عبد الجواد دكانه... (بين القصرين ٧ ص ٤٣).
ـ جلس السيد أحمد عبد الجواد وراء مكتبه بالدكان تعبث أنامل يسراه بشاربه الأنيق... (بين القصرين ١٤ ص ٩٧).
ـ كان السيد أحمد جالساً إلى مكتبه بالدكان حين دخل ياسين... (بين القصرين ١٧ ص ١١٩).

(٥٤) قصر الشوق ص ٢٥٣.

- كان السيد مكبّاً على دفاتره حين طرقت عتبة الدكان حذاء ذات كعب عالٍ. . . (بين القصرين ٥١ ص ٣٨٨).

- جلس السيد أحمد إلى مكتبه مكبّاً على دفاتره. . . (بين القصرين ٦٧ ص ٥٣٤).

- ماذا في الطريق. . . ! تساءل السيد أحمد وهو ينهض في عجلة من وراء مكتبه. . . (بين القصرين ٦٩ ص ٥٥٣).

ونستطيع أن نرى من الأمثلة السابقة أننا كلما نقابل السيد أحمد عبد الجواد نراه ماثلاً أمامنا جالساً وراء مكتبه يدير شؤونه. والتكرار في هذه المقاطع الذي نلحظه له وظيفة خاصة عند نجيب محفوظ، قد أشرنا إليها من قبل عند حديثنا عن الزمن الكوني، وهو تجسيد الإحساس بالديمومة والإستمرارية ولا شك أنه لجأ إلى أكثر من أسلوب لتجسيده وهذه الطريقة مبتكرة ومعبرة.

ويؤكِّد هذا التركيز على التكرار طبيعة خاصة لاحظناها على تلخيص نجيب محفوظ عند استخدامه لتقديم المشاهد أو عند الربط بين المشاهد وهو صبغة بصبغة العادة ولا يأتي التلخيص لسرد سلسلة من الحوادث المتباينة التي تقع في مدة زمنية ممتدة وإنما لتركيز سلسلة من الحوادث المتكررة التي تصبح مع مرور الزمن عادات وتقاليد وهي حوادث متماثلة لا معنى لأفراد مساحات نصيّة لسرد كل منها على حدة.

ومن أوضح الأمثلة افتتاحية الفصل الواحد والثلاثين من السكرية:

> «اتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالانحلال والتدهور. . . ففي نصف النهار الأول يغيب كمال في المدرسة وتمضي أمينة إلى جولتها وتنزل أم حنفي. . . ويتمدد السيد. . . وتهيم عائشة على وجهها. . . ويظل الراديو في الصالة يهتف وحده. . . .»[55].

---

(٥٥) السكرية ص ٢٣٢.

ولا شك أن استخدام الفعل المضارع في هذا الموضع يدل على الاستمرار والتكرار. ولا يكتفي نجيب محفوظ بهذه السمة ولكنه يوضح في متن النص أن الأنشطة أصبحت عادات لدى أفراد الأسرة. ومن الجدير بالذكر هنا أن هذه التلخيصات لم تتميز بتحديد زمني حيث أن العادة من الظواهر التي يصعب تحديد بدايتها ونهايتها في الزمن إذْ تُكتسَب ببطء شديد وتلازم الشخصية مدة طويلة ويقلع عنها بنفس البطء.

يتميز التلخيص الذي يربط بين المشاهد بنفس السمات:

«وفي حجرته وجد زنوبة ـ كالعادة ـ نائمة وليست بنائمة... اشتبكت جذورها بجذوره...»[٥٦].

فبالرغم من أن التلخيص يتناول تغطية حياة زنوبة وياسين الزوجية التي تمتد عبر سنوات فإنه يتميز بنوع من البطء لتوقفه عند تفاصيل خاصة، ويتميز أيضاً بالرتابة والاعتياد أكثر منه بتناول أحداث منفردة متعاقبة، ونرى ذلك من استخدام عبارة ـ كالعادة ـ والوقوف عند خصال نفسية أكثر من تناول أفعال وأنشطة ملموسة.

ويستخدم محفوظ التلخيص عند تقديم شخصية جديدة، وهنا يتبع التقليد الواقعي بلا زيادة ولا نقصان ولكنه يظهر حرفة خاصة في ربطه بمستوى القص الأول:

«وفي مثل هذا الجو من اللامبالاة نشأ حلمي عزت. توفي أبوه ـ وكان مأمور قسم... في السيطرة عليه»[٥٧].

أمّا بالنسبة للاسترجاع فقد تعرّضنا له في موضعه ولكننا نريد أن نضيف هنا بعض الملاحظات العامة بالنسبة إلى سرعة الاسترجاع فقد بدا لنا بعد إمعان النظر في النص أن الاسترجاع عند محفوظ أقرب إلى

---

(٥٦) السكرية ص ٧٢ ـ ٧٣.

(٥٧) السكرية ص ٧٥، انظر أيضاً ص ١٣٢ وبين القصرين ص ٢٦١.

المشهد منه إلى التلخيص. فقد أفاض فيه وربطه بحياة الشخصية النفسية. ويكفي هنا ذكر افتتاحية بين القصرين التي تزخر بالتفاصيل الدقيقة والتي يُستغنى عنها عموماً في النص الواقعي. وطريقة نجيب محفوظ في هذا المجال أقرب إلى كتّاب تيار الوعي الذين ربطوا الماضي بمجرى الشعور.

مما سبق نستطيع أن نستنتج أن نجيب محفوظ تجنب استخدام التلخيص في المواضع التقليدية لأسباب تتعلق بالبناء الزمني الكلي للرواية وأيضاً لأن التلخيص يمثل تجسيداً مجرداً للمادة القصصية جعل الروائيين المحدثين يبتعدون عن استخدامه لعدم اقتناعهم بتعبيريته. والتلخيص يتنافى مع مفهوم الزمن عند الروائيين المحدثين حيث أنهم حاولوا التقاط اللحظة المعبرة بالإضافة إلى أن مفهوم فيلدنج أصبح مرفوضاً حيث أن الزمن لا يكتسب أهميته من الأمور الخارجية التي تقع فيه فتصبح بعض الأحداث هامة وبعضها غير هام حيث أن المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها حياة لا أكثر ولا أقل فهي القيمة المطلقة لا الحدث الخارجي.

ب) الوقفة **Pause**: مساحة النص: ∞ سرعة الحدث: صفر

وقد لاحظنا من قراءتنا للثلاثية أن المقاطع الوصفية البحتة، حيث يتوقف سير الزمن تماماً، قليلة بالنسبة إلى الرواية وقصيرة. وهنا يختلف أسلوب نجيب محفوظ عن أسلوب الواقعيين الذين عرفوا بمقاطع الوصف المطوّلة التي تستغرق عدداً كبيراً من الصفحات: وصف الأشياء والمناظر الطبيعية. وافتتاحية أوجيني جراندييه تمثل نموذجاً لهذه التقنية. إذْ يتناول بلزاك وصف المكان فيبدأ بالمناخ العام ثم الشارع ثم المنازل والأبنية المختلفة التي تصطف على جانبي الشارع ثم الطوابق السفلى لهذه الأبنية ثم الحوانيت ثم سكان المنازل والعاملين في الحوانيت، ويعتبر بلزاك مقنن هذه التقنية لذلك إشتهر بها وتعتبر هذه التقنية امتداداً للوصف في الملحمة الإغريقية فتقع هذه المقاطع خارج الزمن القصصي حيث يترك الراوي الزمن (أو في أوجيني جرانديه قبل أن يدخل في مساره) ويأخذ على عاتقه أن يصف المنظر لإخبار القارىء. ولكننا لا نجد مثل هذه المقاطع في

الثلاثية. فلا توجد وقفات في مجرى القص مثلما نجد في الرواية الواقعية. فالوصف المستقل عند نجيب محفوظ لا يتجاوز الأسطر القليلة وسنعرض له عند معالجتنا للمكان.

جـ) الثغرة: **Elipse**: مساحة النص: صفر - سرعة الحدث ∞

والثغرة الزمنية تمثل المقاطع الزمنية في القص التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصية. وهناك نوعان من الثغرات:

النوع الأول: هو الثغرة المميزة المذكورة.

- وهي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جداً مثل: «بعد مرور سنة»، و«مرّت ستة أشهر» ومثل هذه الثغرات كثيرة في الرواية الواقعية ويُعتبَر فيلدنج نفسه مبتكرها ثم تبعه فيها ستندال عندما يقول:

> «في دير برما» وهنا نستأذن ألّا نقول كلمة واحدة عن فترة ثلاث سنوات... فبعد ثلاث سنوات من السعادة الإلهية..........»(٥٨).

وقد يصف الكاتب إذن طبيعة هذه الثغرة، فقد يشير إلى كيفية قضاء هذه الثغرة كما فعل ستندال، وقد يكتفي بالإشارة العابرة إليها كما في الثلاثية: «وكان قد قضى على وفاة نعيمة عام وأربعة أشهر»(٥٩).

والنوع الثاني: هو الثغرة الضمنية:

وهي النوع الذي يستطيع القارىء أن يستخلصها من النص مثل مرور تسعة أشهر بين الفصل التاسع عشر من السكرية (زواج نعيمة) والفصل الرابع والعشرين (ولادتها لطفلها) أو الإشارة إلى الشهور أو إلى فصول السنة. وهذا النوع هو الأكثر في الثلاثية. أمّا النوع الأول فهو الأكثر في الرواية الواقعية ويميزها حيث أن الكاتب دائم الحرص على تحديد معالم

---

(٥٨) Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Garnier, 1965, p. 474.

(٥٩) السكرية ص ٢٠٣.

الطريق على مسار الزمن ولا يترك تفصيلاً دون ذكره وتوضيحه. أمّا عند نجيب محفوظ فمن النادر أن يحدد الفترة المنقضية بين الفصول.

د) **المشهد Scene**: مساحة النص > سرعة الحدث

يقوم بناء الرواية الواقعية كما أسلفنا من حيث الإيقاع الزمني على التتالي السريع مجسّماً في التلخيص والبطيء المتمثل في المشهد. وفي نفس الوقت يقوم السريع على العرض غير الدرامي. والبطيء على العرض الدرامي. ويقابل أيضاً هذا التباين تباين مماثل في المادة القصصية، فالأول يقدم اللحظات الضعيفة والثاني اللحظات المشحونة. وقد حلل برسي لوبوك هذه التقنية في مدام بوفاري التي يعتبرها النموذج الأمثل للرواية (طبقاً لهذا المفهوم). ومن الواضح في تطور الرواية أن تطوير المشهد وصقله أعطى الرواية الواقعية شكلها ووصل هذا الأسلوب إلى قمة تطوره على أيدي هنري جيمس الذي يرى أن الرواية كان يجب أن تقوم على التمثيل Showing لا على القص Telling وعند كتّاب تيار الوعي وعند بروست تحوّل المشهد الدرامي الذي يقوم على دفع الأمور إلى الذروة إلى مشهد - لوحة يتميز بنوع من السكونية.

يقوم إذنْ بناء الرواية الواقعية على وحدتين أساسيتين: التلخيص والمشهد. وتفصل التلخيصات بين المشاهد وتقدم لها. فالمشهد يقع في فترات زمنية محددة كثيفة مشحونة شحنة خاصة. أمّا التلخيص فيقدم مواقف عامة عريضة. ويفرّق لوبوك بين المشهد والتلخيص بأن القارىء في الثاني يتجه إلى الراوي ويستمع إلى صوته بينما في الأول يشاهد القصة وكأنها مسرح يتتبع عليه الشخصيات وهي تتحرك.

> «يعطي المشهد للقارىء إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل، إذْ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشهد للحظات المشحونة. ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق

من الأفعال وتأزمها في مشهد..»[٦٠].

ويتيمز المشهد بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم. فإن المشهد يمثل الأنتقال من العام إلى الخاص كما أشرنا من قبل وتقوم بعض فصول الثلاثية على هذا النمط، تلخيص قصير، يقدم الموقف العام ثم مشهد يقدم الموقف الخاص.

بين القصرين: صلاة الجمعة واتهام ياسين بأنه جاسوس[٦١].

١ ـ التلخيص العام: ذهاب الرجال الثلاثة إلى المسجد لتأدية الصلاة يوم الجمعة ثم انضمام كمال إليهم عند بلوغه العاشرة وموقف كل منهم من تأدية الفريضة (٤٧١ ـ ٤٧٢).

٢ ـ المشهد يبدأ بتوجه الرجال الثلاثة وكمال إلى المسجد في ذات يوم ووصفهم أثناء قيامهم بتأدية الصلاة (٤٧٣ ـ ٤٧٥).

٣ ـ المشهد يصل إلى ذروته عند تهجم الشاب على ياسين واتهامه بالجاسوسية (ص ٤٧٥ إلى ٤٨٠).

ولكننا نجد أن نجيب محفوظ يفضّل الدخول إلى المشهد دون مقدمات كما أسلفنا، وإذا استخدم التلخيص فإنه يأتي قصيراً بالنسبة إلى المشهد.

ويبدو واضحاً مما سبق أن المشهد عند نجيب محفوظ يمثل الأساس للرواية لكنه في نفس الوقت يأتي مشابهاً للمشهد الواقعي إلى حد كبير لاحتوائه على الصراع والتأزم في كثير من الأحيان. أمّا بروست وجيمس جويس مثلاً فلقد فرشا المشهد على رقعة زمنية واسعة وطوّلا فيه فأصبح المشهد عندهما يشغل مساحة نصيّة ضخمة قد تتجاوز المائتي صفحة ولا شك أن هذه المساحة أضفت على المشهد طابعاً جديداً فأصبح أقرب

---

(٦٠) P. Bentley, «Some Observations on the Art of Narrative», in The Theory of the Novel P. 53.

(٦١) بين القصرين ص ٤٧١.

إلى بؤرة زمنية[٦٢] أو نواة أصيلة تُبنى حولها العناصر الأخرى في نظام أفقي (أكثر منه رأسي) فقد طابعه الدرامي واكتسب طابعاً جديداً. فلم يفرد المشهد عند بروست مثلاً للحوادث غير العادية بل بالعكس أصبح يجسّد الحوادث النمطية وأصبحت قيمته الفنية لا تأتي من تفرّده ولكن من أنه يماثل حوادث أخرى كثيرة. فمشهد ذهاب الراوي إلى الفراش وهو طفل الذي يُقَصُّ في ثمانين صفحة يرتبط في ذهن الراوي بكل الأمسيات المشابهة في حياته التي كان يصعب عليه فيها النوم فيظل يقظاً يبحث بلا جدوى عن غفوة. والجزء الأول كله عبارة عن هذا المشهد. وتمتلىء مشاهد بروست بالاستطرادات والتشعبات من استرجاع واستباق ووصف وملاحظات مباشرة من الراوي وتحليل فلسفي واجتماعي فيصبح المشهد يتسع لكل هذا ويحتويه. أمّا عند نجيب محفوظ فقد رأينا أنه يحتفظ بالوحدة الدرامية للمشهد الواحد إلى أبعد حد[٦٣] وهذا يأتي من البناء العام للثلاثية فإن قصر الفصول لم تتح لمحفوظ فرصة أن يتجاوز المشهد حدود الوحدة الدرامية والاستطراد والتشعب خارج نطاق الحدث الواحد. إن متوسط طول الفصل في الثلاثية ٨ صفحات (٨,١ في بين القصرين ١٠,٧ في قصر الشوق و٧,٣ في السكرية).

وهذا التفتيت في النص الروائي لا يساعد على أن يمتد المشهد خارج الفصل أو الوحدة الدرامية (هذا بينما ينقسم الجزء الأول من البحث عن الزمن الضائع إلى فصلين اثنين: الفصل الأول من ص ١١ إلى ص ٧٣، والفصل الثاني من ص ٧٢ إلى ص ٢٦٨. أمّا في الثلاثية فينقسم بين القصرين إلى ٧١ فصلاً).

---

(٦٢) Foyer Temporel.

(٦٣) بالقطع يجب أن ننظر إلى هذا الحكم بنوع من الحرص ولا نأخذه على اطلاقه حيث أن ثمة مشاهد لدى نجيب محفوظ يتخللها التحليل النفسي والمنولوج الداخلي ولكن الطابع الغالب هو الطابع الدرامي.

ومن الملاحظ في بناء الثلاثية أن فصول الثلاثية تتميز باستقلال نسبي. وقد تكون بضعة فصول وحدة قصية مستقلة. فبناء الفصول عند نجيب محفوظ محكم كل الإحكام، تدور حول حدث مركزي يمثل النواة والمحور وترتبط به سائر الأحداث الثانوية ارتباطاً وثيقاً. ولا يتجاوز المشهد الواحد عدداً محدوداً من الشخصيات.

فالفصول الثلاثة من قصر الشوق التي تعالج علاقة ياسين بأم مريم تمثل وحدة قصية مستقلة لها بدايتها ووسطها ونهايتها. وهي مؤلفة على هذا النحو:

البداية: الفصل العاشر من قصر الشوق[٦٤]:
يقابل ياسين أباه في الدكان ويخبره برغبته في الزواج من مريم، يغادر الدكان عائداً إلى المنزل حيث يطلع أمينة على نيته. ثم يدور حديث بين ياسين وكمال حول الزواج.

الوسط: الفصل الحادي عشر من قصر الشوق[٦٥]:
ياسين يزور بيت مريم لطلب يدها ويجتمع بأم مريم فتدور محاورات بينهما تنتهي بنشأة العلاقة.

النهاية: الفصل الثاني عشر من قصر الشوق[٦٦]:
مسار العلاقة بين ياسين وبهيجة مآلها إلى النهاية.

فكل فصل من هذه الفصول له زمانه ومكانه وعقدته، ويمثل وحدة مستقلة ثم أن الفصول الثلاثة تكوّن وحدة أكبر أيضاً بنفس السمات. ونرجّح أن هذا البناء يأتي من المؤثرات العربية التي يعمل في ظلها نجيب محفوظ. فالمقامة العربية هي وحدة قصصية مستقلة لها بنيتها الخاصة ويجب

---

(٦٤) قصر الشوق ص ١٢٠.
(٦٥) قصر الشوق ص ١٣٢.
(٦٦) قصر الشوق ص ١٤٣.

ألاّ ننسى أن الرواية العربية في مصر بدأت في ظل هذا الشكل المقامي، ولا بدّ أن صداه ظهر في المؤلفات الأولى وامتدّ بشكل أخف في الإنتاج القصصي بعد ذلك. بالإضافة إلى أن ألف ليلة وليلة التي تتكوّن من وحدات قصصية صغيرة داخل إطار أوسع وتمثل كل قصة وحدة مستقلة متماسكة داخل الإطار العام، وينتفي فيها تداخل الوقائع والشخصيات لأن كل قصة، رغم تقسيمات الليالي التي تصبح جد مفتعلة، هي قصة قائمة بذاتها.

وعندما يلتقط نجيب محفوظ خيط ياسين مرة أخرى، تبدأ أحداث جديدة وقصة جديدة، هي علاقته بمريم وزواجه منها ومقابلته زنوبة وأصطحابها إلى قصر الشوق ثم طلاقه لمريم. وهكذا تنتهي حلقة أخرى من حلقات السلسلة. وهذه المجموعة من الفصول (٢٠ ـ ٢٦ ـ ٢٧) تمثل وحدة أخرى تمتاز بنفس الاستقلال ولا تتلاحم خيوطها مع غيرها من خيوط النسيج العام للرواية[٦٧]. وهذا الفصل بين الوحدات القصصية الصغيرة يرتفع أيضاً إلى الوحدات الأكبر، فحياة السيد الخارجية منفصلة عن حياته العائلية وحياة كمال منفصلة عن حياة الأسرة. كذلك لا تداخل بين العباسية وبين بين القصرين ولا تلتقي طرق الشخصيات سوى عن طريق الصدفة أو من خلال مجلس القهوة الذي يمثل همزة الوصل بين كل هذه الأجزاء المنفصلة.

ويفسّر هذا الاستقلال النسبي للوحدات القصصية في الثلاثية عدم حرص نجيب محفوظ على تحديد فترات الزمن المنقضية بين الفصول. حيث أن كل حادثة لها زمانها المنفصل الخاص الذي يستقل عن مسار الزمن العام للرواية. وتمثلُ أقصوصة مستقلة يربط بينها وبين الأقاصيص الأخرى الشخصيات المشتركة والإطار العام للرواية. ولهذه الوحدات الصغرى بنيتها

---

(٦٧) انظر أيضاً الفصول التي تعالج علاقة السيد بزنوبة: من بداية العلاقة ٩/٨/٧ إلى نهاية العلاقة ٣٠/٢٩/٢٨. قصر الشوق.

الخاصة التي تبدأ بموقف عام (ضمني أو موضح) يتأزم ثم ينفرج فتشتمل على دورة كاملة مستقلة تقوم على قانون الفعل، ورد الفعل، الذي يعطي للنص القصصي حركته الدينامية ويدفعه إلى الأمام. وهذه الحركة من مقومات القص الأساسية، ولكن مع تطور الرواية وتغير طبيعة الحدث تلاشى هذا القانون من بنية الرواية الحديثة، وعدل عن حركة الفعل ورد الفعل كحركة انسيابية تمثل عالم العواطف والشعور لا عالم الفعل الخارجي، وتحاول تمثيل انعكاس العالم الخارجي على الذات. فلا تصارع للذات مع العالم الخارجي. ولذلك نرى أن الحدث بمعناه التقليدي لم يعد له وظيفة تُذكر في بناء الرواية.

الفصل الثاني

بناء المكان الروائي

١ ـ أهمية المكان في البناء الروائي:

يقول ميشيل بوتور إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارىء؛ فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارىء الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارىء[1].

وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع[2] ودرجة السرعة[3] فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان. وإن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارىء وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي. فالقارىء بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى، إلى روسيا تولستوي، إلى باريس بلزاك، إلى قاهرة محفوظ، إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه. فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء.

---

(١) Michel Butor, «l'Espace du Roman», in **Essais sur le Roman**, Paris, Gallimard 1969 PP. 48 - 58

(٢) Rhythm.

(٣) Tempo.

وكما أشرنا في الفصل السابق إن زمن الرواية ليس زمن الساعـة، كذلك فإن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة.

والعالم الفسيح يخضع لمنظومة انسانية عقلية تقسمه إلى مناطق(٤) وإلى عوالم منفصلة أو متصلة، لكل منها قوانينها الخاصة التي تحكمها. وبالإضافة إلى هذا التصور للمكان، بأنـه حامـل لمعنى ولحقيقة أبعـد من حقيقته الملموسة؛ فإن ثمة ظاهرة أخرى لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى تشكيل عالم الرواية وهيّ إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجردة أي دور «الصورة» في تشكيل الفكر البشري(٥)، أو دور الرمز في تجسيد التصور العام للبشر لعالمهم. إلى هذا يمكن أيضاً إضافة علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه فإن الإنسان يعيش في مجموعة من القواقع Shells/Coquilles يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها(٦) وتطرح هذه العلاقات عدداً من المشاكل الخاصة تنعكس على تصور الإنسان للمكان. ويمكن أيضـاً هنا الإشارة إلى ملحوظة هامة أثارها يوري لوتمان في كتابه عن «بناء النص الفني»(٧) بأن الإنسان يخضع العلاقـات الإنسانيـة والنظم لإحـداثيـات المكان. ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية فيرى مثلاً أن:

عالي	≠	واطيء	=	قيم	≠	رخيص	رفيع	≠	سوقي
يمين	≠	يسار	=	حسن	≠	سيء			
قريب	≠	بعيد	=	الأهل	≠	الغرباء			
مفتوح	≠	مغلق	=	سهل	≠	ممتنع	مفهوم	≠	غامض
محدود	≠	لا نهائي	=	فانٍ	≠	خالد			

(٤) Mircea Eliade, **Le Sacré et le Profane**, Paris, NRF, 1965. Ch. I, l'Espace Sacré et la sacralisation du monde.

وإن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقرّبه إلى الأفهام. وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتدّ إلى التصاق معانٍ أخلاقية بالإحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته. فلا يستوي «أهل اليمين» و«أهل اليسار» كما يتدرّج السلم الاجتماعي من «فوق» إلى «تحت» والأخلاق «العالية» والأخلاق «الواطئة» والذهن «المفتوح» والذهن «المغلق»، والأهل «قريب» والغريب «بعيد».

ويعكس البناء المكاني كل هذه الرموز والمنظومات الذهنية مع اختلاف أسلوب كل رواية في استخدام هذا الترابط الذهني بين المجرد والمكان.

ويحاول بعض النقاد الغربيين المعاصرين التفرقة بين مستويات مختلفة من المكان:

الانجليزية الفرنسية

Espace = Space/Place

Lieu = Location

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في

المكان / الفراغ

الموقع

وقد اكتفى النقاد الكلاسيون في اللغات الثلاث باستخدام كلمة المكان / Lieu/Place للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد. وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة Lieu

---

(٥) G. Durand, **Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire**, Paris Bordas, 1969.

(٦) Abraham A. Moles et Elizabeth Romer, **Pshychologie de l'Espace**, Paris, Casterman 1972.

(٧) Yuri Lotman, **La Structure du Texte Artistique**, Traduit du Russe par Anne Fournier Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong, Paris, Gallimard, 1973.

(الموقع) فبدأوا في استخدام كلمة Espace (فراغ) لم يرض نقاد الانجليزية عن اتساع Space/Place (مكان/فراغ) وأضافوا استخدام كلمة Location (بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث. وبذلك نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون ما يقابل كلمة الموقع (والمكان/الفراغ) للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني: أحداهما محدد ويتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعاً ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشّف فيه أحداث الرواية. ومع قيام بعض الباحثين بمحاولة تعريف كل هذه المفردات تعريفاً نقدياً يحدد التفرقة في استخداماتها، فإن عرفاً نقدياً لم يستقر على ذلك بعد. ولم يبدأ نقاد الرواية العربية في العناية بالتفرقة بين هذه الظلال أو محاولة التعرّف على درجات الطيف والاعتراف بعدم تطابق معانيها. ورغم أننا نتفق مع الاتجاه إلى التفرقة في الاستخدام بين كلمة المكان والموقع لأنها أكثر دقة في التعبير، إلّا أننا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة «المكان» اتساقاً مع لغة النقد العربي.

ويختلف تجسيد المكان في الرواية عن تجسيد الزمن حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية أمّا الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث. وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان. حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أمّا المكان فيرتبط بالإدراك الحسي وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتعبير عنها كما رأينا في بحث الزمان فنلمس فعل الزمن على الأشياء المحسوسة من تدهور وهدم الخ... ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف. بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد. وإذا كانت مقاطع السرد لا تأخذ معناها الحقيقي سوى بارتباطها بغيرها من المقاطع

السردية لكشف مسار القص فإن مقاطع الوصف تتميز بنوع من الاستقلال النصي وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة. وكذلك تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها. ولكن هذا لا يعني بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكلي للرواية. فبالرغم من استقلالها فإنها توظّف توظيفاً جمالياً في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص.

ولذلك حاولنا أن نستخرج من نص الثلاثية المقاطع الوصفية من سياقها لندرس بناءها وتشكيلها كما نلمس كيف ترتبط بمستوى القص الأول وكيف تخدمه.

وبالإضافة إلى هذه المقاطع الوصفية المتفرقة في النص الروائي هناك بناء فوقي للمكان يأتي من حركة الشخصيات في المكان ذهاباً وإياباً وسفراً واستقراراً. وهذه الحركة لها دلالة هامة حيث أن «الرحلة» تمثل تيمة بني حولها العديد من النصوص القصصية ابتداءً من «الأوديسا» أقدم الملاحم إلى أحدث الروايات في رحلات البحار مثل «موبي ديك» لميلفيل، فإن الانتقال من مكان إلى مكان يصاحبه تحول في الشخصية (من أهم المثل لهذه الأبنية الموظفة في تحول الشخصيات «رحلات جاليفر» لسويفت ورواية «التحول» لميشيل بوتور). فالرحلة أي الانتقال من مكان إلى مكان مستمدة من أسطورة البحث، أمّا الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإن هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي أي مع الآخرين بل يضيق المكان الحابس فيصل إلى مجرد غرفة فنجد الشخصية حبيسة غرفتها لا تستطيع أن تبرحها مثل رواية هرمان هيس «ذئب الفيافي» ومن هذا النوع من البناء لمكان الرواية نستشفُ رؤية الروائي لعالمه ولأهم ما يرى أنه هو مشكلة الإنسان.

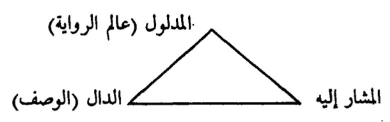
وتقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه، في صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير. أمّا تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أو تتصل

لتتقارع أو تتناغم فإنه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في فن العمارة.

ويخضع النص الروائي إلى تنظيم مكاني آخر من حيث تكوينه المادي فإن الرواية تأتي في شكل كتاب يُطبع بخط أو عدة خطوط مختلفة وينقسم إلى فصول وفقرات وجمل. وتضبط الجمل وعلاقاتها علامات وترقيمات وفواصل ونقاط. وكل هذه الوسائل تستخدم استخداماً جمالياً يخدم البناء الروائي. وأخذت اللغة العربية عن اللغتين الفرنسية والانجليزية طرق تنظيم النص إلى فقرات واستعارت منهما علامات الطباعة المعينة على الفهم غير أن محفوظ لم يلتزم بالقواعد المتبعة في اللغة العربية بل استحدث أسلوباً خاصاً به في استعماله لهذه العلامات وظهر لنا من دراسة نص الثلاثية.

٢- وصف المكان

إن الروائي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث أن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان) يصنع عالماً مكوناً من الكلمات. وهذه الكلمات تشكل عالماً خاصاً خيالياً قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة (صورة مجازية لهذا العالم) ويوضح المثلث الدلالي الذي خطه أوجدن ورتشاردز في كتابهما «معنى المعنى»[٨] العلاقة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع:



فإذا اعتبرنا أن الدالَّ هنا (وهي الكلمات التي تشكل العالم التخيلي) هو الوصف، والمدلول هو العالم الخيالي الذي يخلق في ذهن القارىء،

(٨) C. K. Ogden and I. A. Richards, **The Meaning of Meaning**, London, 1953.

فالمشار إليه قد يكون عالم الواقع، وقد يكون أيضاً عوالم خيالية من صنع خيال الكاتب ولا وجود لها في عالم الحقيقة[٩] ولذلك تختلف الروايات طبقاً لطبيعة المشار إليه: فإذا كان المشار إليه عالم الواقع الذي يستطيع البشر أن يخبروه بحواسهم، يخضع لقوانين عالم الحقيقة ويمكنهم أن يتحققوا من وجوده في عالمهم الحسي، كانت الرواية واقعية وإذا كان هذا المشار إليه تخييلياً كانت مجازية. ولا شك أن في هذه المقولة نوعاً من التبسيط قد يبدو مخلاً، غير أن ما نريد أن نوضحه من هذه الملاحظة هو طبيعة عالم الرواية التخييلي والصنعة الخاصة التي يتطلبها تشكيل هذا العالم. فقد فطن الواقعيون أنفسهم إلى هذه الشقة التي تفصل عالم الرواية وعالم الواقع. فبالرغم مما أدّعاه بعض النقاد من «تسجيليّة» الرواية الواقعية فإن جي دي موباسان يؤكد «أن الواقعي إنْ كان فناناً حقاً لن يذهب إلى عرض الحياة في صورة فوتوغرافية ساذجة ولكنه سيذهب إلى عرض صورة أكثر حقيقة وحيوية وكمالاً من الحقيقة نفسها... وإنني أعتقد أن الواقعيين الموهوبين يجب أن يسموا بالإيهاميين»[١٠].

ويرى كثيرون من الروائيين ومن بينهم نجيب محفوظ نفسه أن عملية نقل عالم الواقع إلى عالم الرواية عملية «مكر وحيل»[١١] تدخل في مجال التقاليد الأدبية التي حكمت الرواية في القرن التاسع عشر وامتدّت إلى كتّاب الرواية الجديدة وتتطلب تقنيات خاصة واستخدام خاص للغة. وإذا كانت نقطة انطلاق الروائي في التقاليد الواقعية هو عالم الواقع فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه من غيره.

فهل «قاهرة» محفوظ هي القاهرة المعزيّة كما يزعمون؟ وماذا عن لندن

(٩) M. J. Lefebvc, Structure du Discours de la Poésie et du Récit. p. 108.

(١٠) جي دي موباسان: مقدمة بيير وجان، سبتمبر ١٨٨٧.

(١١) نجيب محفوظ في حديث مع فاروق شوشه، الآداب، يونيه ١٩٦٠.

جلزورذي؟ أم أن هذه المدن هي مدن خيالية (وإنْ استطاع القارىء أن يتحقق من وجودها الجغرافي) لها وظيفة خاصة في بناءعالم الرواية إذْ تصبح حاملة لمدلولات مختلفة وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الأخرى المكوِّنة للرواية تسقط عليها ظلالها وتكتسب منها عمقها؟ وهل يختلف الوضع إذا ما كان المكان المختار من صنع خيال الكاتب مثل المنطقة التي تقع فيها أحداث روايات فولكنر، والتي اخترعها من الألف إلى الياء أو مثل منطقة «وسكسي» التي اختار اسمها «هاردي» من كتاب تاريخ قديم دون أية معرفة لسمة من سمات هذه المنطقة لتكون مسرحاً لأحداث روايته «بعيداً عن الحشد المجنون».

لقد أصبح تحديد المكان من السمات التي ميّزت الرواية في القرن التاسع عشر وقد أشار «إيان وات» إلى هذا التحول الذي طرأ على تشكيل الرواية ويرى أن «دانييل دي فوو» هو أول مَنْ ربط بين أبطاله والمكان وهو يؤكد أنه ليس في رواية القرن الثامن عشر ما يضاهي الفصول الأولى من رواية «الأحمر والأسود» لستندال أو الأب جوريو لبلزاك التي تبين مدى اهتمام ستندال وبلزاك بالبيئة في الصورة الكاملة التي رسموها للحياة[١٢].

ومما لا شك فيه أن روائيي القرن التاسع عشر اهتموا اهتماماً بالغاً بالمكان بمعنى أن حددوا العالم الحسي الذي تعيش فيه شخصياتهم وجسّدوه تجسيداً مفصلاً. وكان لهم في ذلك عدة أساليب وأغراض سنوضحها في الصفحات التالية. وكان من أهم الأساليب التي اتبعوها في تجسيد المكان أسلوب الوصف.

أ ـ طبيعة الوصف

١ ـ تعريفه: بالرغم من صعوبة تعريف الوصف فلم نجد أفضل من تعريف قُدَامة بن جعفر له في نقد الشعر.

---

(١٢) Ian Watt, The Rise of the Novel, Pelican, 1957, pp. 28 - 29.

«الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم مَنْ أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحس بنعته»[١٣].

فالوصف أسلوب انشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين. فيمكن القول أنه لون من التصوير ولكن التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال. ولكن ليست هذه العناصر هي العناصر الحسية الوحيدة المكوِّنة للعالم الخارجي، فإذا تفرَّد الرسم بتقديم هذه الأبعاد بالإضافة إلى اللمس ـ حيث إن الرسم يستطيع أن يوحي بالخشونة والنعومة ـ فإن اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة. ومن هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه ايحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية ـ أي تجسيد المكان ـ لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات الخ...

وقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل. وارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي أي التصوير الفوتوغرافي. وقد شجّع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب وما صاحب ذلك من الحاح على أن العرب:

---

(١٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المطبعة المليحية، القاهرة، ١٩٣٥، ص ٧٠.

«أوذعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها (ابن طباطبا ١٠) ومن هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشعر القديم باعتباره مصدراً للمعارف العامة ووثيقة فيزيقية تقدِّم لِمَنْ يتأملها قدراً طيباً من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان»[١٤].

ولا شك أن هذه النظرة تنطبق على مختلف النصوص الأدبية باعتبارها مخزوناً لمظاهر الحياة المادية التي ظهرت في عصر تأليفها. فإذا أراد باحث أن يتعرّف على حياة اليونان القديمة فإنه يعود إلى الملاحم الهوميرية. ومن روايات بلزاك وفلوبير يتعرّف على ألوان الطعام وأشكاله في فرنسا القرن التاسع عشر.

وقد أيد صدق هذه النظرة حرص هؤلاء الكتّاب على «وصف» ما كانت تزخر به الحياة اليومية في عصورهم من مظاهر مادية شتى. وكانوا يستقون معلوماتهم من الواقع المحيط بهم. ولكن الذي لا يجب إغفاله هو عملية التحويل التي تقع على هذه المادة الخام ونقلها من معناها الحرفي إلى معنى خيالي واستخدامها استخداماً جمالياً. وقد جاء هذا الموقف نتيجة لتقنية خاصة اتبعها الكتّاب الواقعيون في الوصف وهي التدقيق في التفاصيل والاستقصاء. فتميز الوصف عندهم بأساليب مختلفة تتوقف على طبيعة توظيفه في النص الروائي. فإمّا أن يوصف الشيء وصفاً موضوعياً حيث يقوم الكاتب بتتبع كل العناصر المكونة له، أو أن ينظر إلى الشيء من حيث وقعه على الناظر أو السامع فيلونون الأشياء بنظر الناظر أو سمع السامع لها ومن هنا يأتي موقفان متغايران في أسلوب الوصف.

فالموقف الأول يتمثل عند الواقعيين الذين جاء وصفهم تفصيلياً

---

(١٤) جابر عصفور: الصورة الفنية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

تصنيفياً والتزموا الموقف الموضوعي (غير أنهم في الحقيقة لم يلتزموا به كل الالتزام).

أمّا الموقف الثاني فقد جاء رد فعل لأسلوب الواقعيين وتمثّل في مدرسة أصحاب تيار الوعي، الذين لم يكونوا ينظرون إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية بل إنهم وجدوا في الأشياء مجرد أصداء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقي وتلوينها بمزاجه الخاص. (ولكن من الغريب أن كتّاب الرواية الجديدة كانوا يرون في أسلوب الواقعيين أسلوباً ذاتياً يضفي على الأشياء لوناً انسانياً مرتبطاً بالذات البشرية ونزعوا إلى «تشييء» الأشياء بعيداً عن أسلوب بلزاك خاصة الذي «أنسن» الأشياء في رأي كتّاب الرواية الجديدة ونحن نتفق مع كتّاب الرواية الجديدة حيث أن استخدام الأشياء عند بلزاك لا شك يحمل معاني إنسانية مختلفاً في ذلك مع كتّاب الرواية الجديدة. .).

إن ما يهمنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيداً عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه. أمّا الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح. ولذلك نجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية مستقلة يمكن استخراجها من النص تمثل وحدات متكاملة متماسكة. أمّا بالنسبة إلى روايات تيار الوعي فلا نجد شيئاً من ذلك. فالوصف يأتي ملتحماً بالسرد في وحدات متضافرة (فلا نستطيع أن نستخرج من مسز داللوي وصفاً للندن أو حتى بضعة أسطر تصف المباني أو الحوانيت أشكالها ألوانها مواضعها الخ. . وقد احتجت فيرجينيا وولف في مقال(١٥) معروف على طريقة «جلزورذي» و«بنيت» و«ولز» في وصف المنازل

---

(١٥) VirginiaWoolf, «Mr. Bennet and Mrs. Brown, in Collected Essays, Vol. I, London , the Hogarth Press, 1966.

الشوارع والمباني). . هذا لا يعني أنّ مقاطع الوصف مقحمة على النص الـواقعي، إنما لها وظيفة مختلفـة. وقـد أكـدّت فيـرجينيـا وولف هـذا عندما قالت إن هذا الأسلوب استنفد طاقاته ويجب ابتكار أساليب جديدة للتعبير عن أشياء جديدة.

ب ـ وظيفة الوصف

كان النقاد الأوائل ينظرون إلى الوصف على أنه أسلوب مستقل بذاته وأن وظيفته زخرفية ويؤكد بوالوا هذه النظرية فقد أشار إلى هذه الوظيفة عندما أقرّ في تناوله للقصيدة القصصية:

كونوا سريعين عجلين في سـردكم   وكونوا أسخياء مسرفين في وصفكم(١٦)

إنه ينظر إلى الوصف على أنه اللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسية. ولا شك أن النظر إلى الوصف على أنه الزخارف التي تُضاف إلى المباني والكنائس وتجريده من وظيفته الفنية وانكار التحامه بالقصيدة شأنه شأن كل الأشكال البلاغية أدّت بالأنواع الأدبية التي التزمت هذا النهج إلى الاضمحلال والسقوط. والنظر إلى الوصف على أنه زخرف من الزخارف أخلّ بقيمته حيث أن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء. إن الوصف في الشعر العربي كان يتجاوز مجرد تمثيل الموجودات إلى مستوى أعمق من الرمزية وتمثيل القيم المجردة. فالمعروف أن للصورة الشعرية دلالات ومعانٍ ولها من خلال المحسوس تمثيل وتجسيد للامحسوس.

ومن هذا المدخل فإن للوصف في الرواية الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين مثل بلزاك وفلوبير فأكسب الوصف وظيفة جديدة يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية ذلك أن

---

(١٦) Boileau, «l'Art Poetique, Chant III», in **Oeuvres Poétiques**, Paris, Flammarion, 1926, P. 203.

مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس إلخ... تُذكَر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها، وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة. ويؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث وهكذا تلتحم كل العناصر المكوِّنة للنص الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة.

أمّا الوظيفة الثالثة التي يؤديها الوصف وخاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة فهي وظيفة إيهامية. إذْ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارىء أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال. ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع ويقول محفوظ:

> «إن أكثر التفاصيل صناعةً ومكرٌ لإيهام القارىء بأن ما يقرأه حقيقة لا خيال إذ أنه لا يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به وكلما دقّت أسرع القارىء إلى تصديقها»(١٧).

ومن هنا أتى اهتمام الواقعيين البالغ بالأشياء فإن عالمهم مليء بالأشياء فقد وضع بلزاك ثلاثة محاور أساسية لعالمه: الرجال والنساء والأشياء، فالأشياء تمثل إنسانية الإنسان وحضارته. «فليس للحيوان أثاث ولا علوم ولا فنون»(١٨) والأشياء بالنسبة إلى بلزاك مظهر الحضارة البشرية ومحطّها. فإن الصراع صراع الحياة قائم بين الرجال والنساء، وقائم بين الرجال والأشياء، والنساء والأشياء، أي أن الأشياء هي التي تعكس المجتمع.

---

(١٧) حديث مع فاروق شوشه، الآداب يونيو ١٩٦٠.

(١٨) H. de Balzac, La Comedie Humaine, Paris, Seuil, 1965 - 1966, Avant Propos. P. 51.

جـ - علاقة الوصف والسرد:

إن النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية (وأيضاً إلى حوار إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف). وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن أمّا المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة. ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماماً من عنصر الزمان: «والحجرة مربعة متسعة الأركان موفورة الأثاث ببساطها الشيرازي وفراشها الكبير ذي العمد النحاسية الأربعة والصوان الضخم والأريكة الطويلة المغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف النقوش والألوان». فهذا الوصف ساكن تماماً بل إنه يخلو من الأفعال. ولكن من الصعب تصور مقطع سردي خالٍ من العنصر الوصفي فإذا قرأنا «وجاءت الأم حاملة صينية الطعام فوضعتها فوق البساط وتقهقرت إلى جدار الحجرة»[(١٩)]، فإن جميع الأسماء الواردة في الجملة السابقة موحية بصورة معينة وحتى الفعل نفسه «تقهقرت» يوحي بصورة. ولكن بالرغم من الاستقلال النسبي للوصف في بنائه من العنصر الزماني فقد ظلّ دائماً في مرتبة ثانوية في الرواية أو بمعنى أصح ظل كذلك زمناً طويلاً حيث إن الوصف أصبح العنصر الأساسي في الرواية الجديدة ولكنه اتّخذ وظيفة سردية خاصة «خادماً للسرد» ولذلك أغفله النقاد زمناً طويلاً واعتبروه عنصراً مقحماً على السرد أو هو عنصر تابع عَرَضي وقد اتّخذ هذا الموقف الناقد روبرت ليدل في «بحث في الرواية»:

> «إن القص التخييلي هو رسم الشخصية من خلال الفعل والمناظر الطبيعية في الخلفية لا تتعدّى أن تكون عَرَضية»[(٢٠)].

ولكن في نفس الوقت يعترف الناقد في تناوله لتحليل وصف المكان عند بلزاك بأن الوصف عنده له وظيفة واضحة.

---

(١٩) Robert Liddel. A Treatise on the Novel, London, Jonathan Cape, 1965, P. 111.

(٢٠) نفس المرجع ص ٣٢٠.

هناك ولا شك نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميز بالسكون والسرد الذي يجسِّد الحركة. فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين. وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة أمّا الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها.

د ـ تقنية الوصف عند محفوظ في الثلاثية:

المكان الإنسان = المدن/ المنازل/ الجوامع/ المقاهي/ الشوارع/ الطرق. شغل وصف المدن الكتّاب الواقعيين كما أوضحنا واحتلّ العديد من الصفحات في رواياتهم ـ وقد نهج محفوظ نهج الواقعيين في اختيار القاهرة مكاناً لوقوع أحداث روايته، كما اختار جلزورذي «لندن» واختار بلزاك «سومور» وفلوبير «أبون فيل» ولكن هل لهذه الأماكن المختلفة واقع خارج نطاق الرواية؟ إن اختيار أسماء حقيقية هي من باب ما أسمته فرنسواز جوبون فان روسوم Le Verifiable وهو ما يمكن التحقق منه. فإن اختيار أسماء حقيقية للمدن والأحياء والشوارع يعطي للقارىء إحساساً بأنه يستطيع أن يتحقق من وجودها وأن يذهب إلى زيارة هذه الأماكن بل إنه لو ذهب إلى بين القصرين فسيجد المنزل الذي سكن فيه السيد أحمد عبد الجواد. وقد دفع هذا الاحساس بعض نقاد بلزاك إلى محاولة مطابقة أوصافه على الأماكن التي يزعم أنه يصفها. وقد أصيبت ناقدة من دارسيه بخيبة أمل جمّة عندما اكتشفت أن عالم بلزاك كله يقوم على «خدعة ضخمة، عدم اكتراث بالحقائق، وسخرية من الأصالة»[٢١]. وقد فطن هنري جيمس إلى عجزه عن أن يحذو حذو بلزاك عندما حاول أن يصف قرية من قرى نيو انجلند بأمريكا[٢٢] إذْ أن مجرد خبرة الفنان بالمكان لا تجعله قادراً على إحيائه في كلمات كما أن مجرد لصق لافتة بأن هذا المكان

---

(٢١) S. J. Bérard, Genèse d'Illusions Perdues», Paris, Armand Colin, 1961.

(٢٢) Miriam Allott, Novelists on the Novel, New York, Columbia University Press 1959. P. 305.

هو القاهرة لا يكفي لبث الحياة في التسمية فإن بلزاك «يصنع» سومور وفلوبير «يصنع» أبون فيل وهذه الصنعة لا تطابق الواقع مطابقة حرفية بل هي تشحن هذا الواقع شحنات مختلفة من المشاعر والأجواء النفسية. إن الكاتب يصطحب القارىء من يده مثلما يفعل الدليل الحاذق يوجهه في هذا العالم الذي قد يكون مستقى من الواقع ولكنه في النهاية من صنع خياله. وهذه المدن مصنوعة من مقاطع وصفية تتخلل النص الروائي وتتراكم في النهاية لإعطاء القارىء صورة ليست مكتملة في مقوماتها التفصيلية لكن خيال القارىء يملأ الفراغات أولاً بأول.

ولا شك أن المقاطع الوصفية عند محفوظ تتفق حيناً وتختلف حيناً آخر عن مقاطع الوصف عند الواقعيين.

فقد استطعنا أن نستخرج من الثلاثية ما يقرب من أربعين مقطعاً وصفياً يتناول فيها وصف المكان (منها عشرون في بين القصرين) أقصرها سطران (السكرية ١٢٩) ولم يتجاوز أطولها ثلاثة وعشرين سطراً (بين القصرين ص ١٩) وإذا استبعدنا من هذا المقطع الطويل الملاحظات العامة التي ساقها المؤلف انكمش الوصف الخالص إلى خمسة أسطر. ومن هذا الرصيد نستطيع أن نستنتج أن الوصف يتناقض مع تراكم النص الروائي. ثم إن المقاطع بالزغم من أنها تتميز بنوع من الاستقلال مما جعلنا نستطيع أن نستخرجها من النص، فإنها تتصف بالقصر بالرغم من أهمية المكان في الرواية. كان الدكان الذي تقع فيه أحداث اثني عشر فصلاً في «بين القصرين» لا يتجاوز وصفه ستة أسطر (بين القصرين ص ٤٤).

مجلس القهوة ١٤ سطراً (بين القصرين ص ٦١).
البيت القديم من الخارج سطر (بين القصرين ص ٦٠).
بهو الحفلات في بيت زبيدة ٦ أسطر.
جامع الحسين ثلاثة أسطر.

وكان بلزاك يعير وصف المكان اهتماماً خاصاً حيث أن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب

آخر، إن حياة الشخصية تفسّرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها. فإذا أراد وصف منزل الأب جرانديه فإنه يرى أنه من الأحرى أن يبدأ باعطائنا نبذة عن حياة السيد/ جرانديه لندرك أهمية وصف المنزل. فالمكان يكتسب صفة المجاز المرسل Metonymy أي الساكن هو المسكن. فمن هنا تأتي وظيفة الوصف التفسيرية. وقد جاء وصف منزل السيد جرانديه في الرواية في مائة سطر ويشمل هذا الوصف وحدتين أساسيتين الوحدة الأولى هيئة المنزل العامة من الخارج بحديقته ثم وصف حجرة الجلوس وتركت أجزاء المنزل الأخرى لصلب الرواية أو كما يقول بلزاك نفسه أُرجئت لارتباطها بأحداث الرواية مما يؤكد وظيفة الوصف التفسيرية. وقد لوّن بلزاك أوصافه بلون خاص. إنه يبدأ وصف مدينة سومور بلحن حزين حيث أن وصف بلزاك بالرغم من ادّعائه الموضوعية المطلقة لا يخلو من انطباعية. فإنه يوحي إلى القارىء من خلال ملاحظات عامة ومن خلال الوصف بأجواء خاصة تنعكس على مسار الأحداث(٢٣). إن الحزن الذي نستشعره في الصفحات الأولى من الرواية نراه فيما بعد يغمر حياة أوجيني كلها من بدايتها إلى نهايتها.

ويأتي طول المقاطع الوصفية البلزاكية من الوقوف عند التفاصيل الدقيقة أمّا محفوظ فيكتفي بالخطوط العريضة والملامح العامة للمكان ولكن الذي قد يظهر من مقارنة وصف الأماكن المختلفة هو عدم تفريق نجيب محفوظ بينها تفريقاً واضحاً. فالكلمات المستخدمة لا تحمل في طياتها صوراً خاصة بل هي مجرد مسميات لأشياء تتكرر من مقطع وصفي إلى مقطع وصفي آخر بلا تمييز، بين الدكان أو حجرة النوم أو مجلس القهوة أو بيت السيد محمد رضوان أو حجرة استقبال زبيدة. فهناك بعض الجمل المعدّة التي تُستخدم في خطوط عريضة لتخطيط إطار المكان دون الالتفات إلى التفاصيل الدالّة فإن وصف حجرة أمينة لا يدل على شخصيتها (قوله:

(٢٣) أوجيني جرانديه الصفحة الأولى.

«كريمة الأثاث» قد يدل على مستوى اجتماعي أو اقتصادي معين ولكن هذا الوصف يظل عاماً إلى حد بعيد). فالبيوت كلها متشابهة (أنظر الجدول التالي) ويؤكد محفوظ على هذا التشابه في أكثر من موضع. فلا اختلاف في الأماكن سوى الأسماء:

«ثم تحدثت عائشة عن البيت الجديد»[٢٤].. فلا اختلاف فيما عدا الأسماء.

الحجم	الحوائط	السقف	الأرض	الأثاث
حجرة أمينة رقعتها المربعة الواسعة ص٦	جدرانها العالية	سقفها بعمده المتوازية		١ - كريمة الأثاث ٢ - بساط شيرازي ٣ - فراش كبير ذي عمد نحاسية أربعة ٣ - صوان ضخم ٤ - كنبة طويلة مغطاة بسجاد صغير المقطع مختلف الألوان والنقوش
الصالة: تحيط بها حجرات للنوم ص ٦١		تدلّى من سقفها فانوس كبير يشعله مصباح غازي	فرشت الصالة بالحصر الملونة	قامت في أركانها الكنبات ذوات المساند والوسائد
قهوة سي علي: متوسطة الحجم ص ٨٢ بين القصرين				اصطفّت بأركانها الأرائك
الحانة ص ٨٧		تدلّى من سقفها فانوس كبير		صُفَّت بجنباتها موائد خشبية وكرسي خيزران

(٢٤) بين القصرين، ص ٣٣٣.

الحجم	الحوائط	السقف	الأرض	الأثاث
بهو الحفلات ص ١١٠ بين القصرين		مصباح ضخم يتدلّى من قمة منور يتوسط سقف الحجرة	مفروشة بسجاد متعدد الألوان والنقوش	كنباته المتلاصقة
بيت زبيدة متوسطة الحجم ص ١٠٣ قصر الشوق			فرشت أرضها بسجادة فارسية	تصدرت بجنباتها الكنبات المقاعد/ خوان الستائر
العوامة حجرة متوسطة الحجم ص ٨٦ قصر الشوق		يتدلّى من سقفها مصباح كهربائي	فرشت الأرض ببساط متجانس اللون	
بيت السيد محمد رضوان واسعة الأركان ص ١٣٢ قصر الشوق		مرتفعة السقف	فرشت أرضها ببسط صغيرة	اصطفت إلى جدرانها الكنبات والمقاعد الستائر

فالبيوت أيضاً والحجر تظهر في نفس الشكل وعلى نفس الطراز. والمثل هو بيت بين القصرين وكأنه هو النموذج المحتذى والنموذج لا يتميز بالصفات الخاصة بل يقتصر على الخطوط العريضة فالسمات التي تُذكَر هي السمات المشتركة بين الأماكن المختلفة وليست السمات المميزة.

«كانت الحجرة ـ على طراز الحجرات ببيت أبيه ـ واسعة الأركان، مرتفعة السقف فيها مشربية تشرف على شارع بين القصرين...»[٢٥]. فالعناصر المذكورة ليست مميزة للحجرة في بيت محمد رضوان إنما هي العناصر المشتركة بينها وبين الحجر في البيت القديم.

وبذلك نجد أن المكان/ الحجرة تفقد إلى حد ما مدلولها الإنساني.

---

(٢٥) قصر الشوق ص ١٣٢.

المفسّر على أنها مرآة لساكنها تُشكّل على شاكلته وتعكس شخصيته ومزاجه، بل يكتسب إلى حد بعيد مدلولاً أقرب أن يكون إلى المدلول الاجتماعي منه إلى المدلول النفسي فإنه يمثل مساكن طبقة معينة مفتقدة إلى شخصية مميزة. ولا يلعب المكان في هذه الأحوال دوراً في تطوير الحدث أو دفعه إلى الأمام فإن فقر البيت وعريه من مظاهر البذخ من العناصر التي كانت تحرك عند إيما بوفاري المشاعر بالإحباط والفشل حيث أنها كانت تتطلّع إلى غنى القصور التي كانت تحيط بها وفخامتها.

هذا بالإضافة إلى أن العناصر التي يختارها محفوظ لوصف المكان ليست معبرة، فإلى جانب قِصَر المقاطع الوصفية نجد ظاهرة أخرى تجعل منها مقاطع سلبية وهي تكرار نفس العناصر. فمع أن جلزورذي لم يلجأ مثل بلزاك وفلوبير إلى مقاطع وصفية مطوله للمكان فإنه لجأ إلى اختيار أشياء معبرة تميز مكاناً عن الآخر لذلك لا نجد وصفين متشابهين ولا نجد تكرار عبارة وصف واحدة طول قراءة الفورسايت. إنه يحاول جمع عمليتين معاً. أمّا الأولى فربط المكان بصاحبه وأمّا الثانية فهي تشابه الأماكن حيث أن الأماكن تعبر عن أصحابها وفي نفس الوقت آل فورسايت يمثلون وحدة اجتماعية تخضع لنفس المقاييس والقوانين والقيم «وقد شابه المنزل المئات من المنازل التي كانت تتطلغ نفس التطلعات وأصبح هذا البيت الرابع لسومز فورسايت في الحق متفرِّداً وأميناً للغاية».

ففي الواقع كل المنازل متشابهة ولكن أصحابها يظنون أنهم منفردون ويؤكد إن آل فورسايت لهم قواقع يُعرفون بها وأنهم لن يُعرفوا بدون هذه القواقع وإذا اختلف شخص عنهم فلا بدّ أن تختلف قوقعته[٢٦]. . . . «These rooms in Sloane street were not those of a Forsyte» والظاهرة الهامة في الوصف الذي يقدمه جلزورذي لمسكن فيليب بوسيني هو الحذف لا الذكر فإنه لم يكن لديه «حجرة جلوس» ثم يتبع ذلك وصف المكان في

(٢٦) John Galsworthy, The Man of Property, P. 91.

ستة أسطر تتناول المظاهر التي تفرّق بين هذا المسكن وغيره من مساكن آل فورسايت.

هـ ـ الاستقصاء والانتقاء:

قلنا إن الوصف قد يقوم على مبدأين متناقضين.

المبدأ الأول هو الاستقصاء.

والمبدأ الثاني يقوم على الانتقاء.

وقد قامت الخلافات بين الكتّاب على أيها أكثر واقعية وأيهما أكثر تعبيراً. أمّا بلزاك فقد كان من أنصار الاستقصاء ولم يترك تفصيلاً من تفاصيل المشهد إلاّ ذكره. ويرى ستندال أن الوصف القائم على التفصيل يحدُّ خيال القارىء ويقتله، فكان يفضِّل الخطوط العريضة الموحية[٢٧] وكان تولستوي يرفض الاستقصاء:

> «إن جوهر الفن يكمن في أن يوصل الفنان أحاسيسه ومشاعره. فإن هذا التوصيل للمشاعر لا يتطابق مع وصف التفاصيل بل على العكس فإن ترجمة التفاصيل تعوق عملية الاتصال»[٢٨].

وظلّت القضية مطروحة حتى اليوم فكتّاب الرواية الجديدة ينقسمون إلى فريقين يتبع ميشيل بوتور أسلوب بلزاك أمّا ناتالي ساروت فتقتفي آثار تلستوي وستندال ويقف فلوبير بين الاتجاهين إذْ نجد عنده بعض المقاطع التي تقوم على الاستقصاء والوقوف عند كل التفاصيل الدقيقة وفي البعض الآخر يقف عند عنصر أو عنصرين موحيين.

ويقوم الاستقصاء على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء

---

(٢٧) G. Durand, **Le Décor Mythique de «La Chartreuse de Parme»**, Paris, José corti 1961.

(٢٨) L. Tolstoi, «What is Art?», in **Criticism: The Major Texts**, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, PP. 514 - 519.

الموصوف ولذلك تطول مقاطع الوصف وتتفرّع طبقاً لقانون شجرة الوصف التي رسمها جان ريكاردو في كتابه «الرواية الجديدة» فإن عملية الاستقصاء تقوم على تحليل الشيء الموصوف إلى أجزائه المكوِّنة وتناولها في نظام قد يثبت وقد يتغير. وقد فطن النقاد العرب القدماء إلى الظاهرة إذْ وضع قُدَامة بين صفات الشعر الجيد ما أسماه «التتميم»:

> «وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلّا أتى به»[٢٩].

وأيضاً تحدث عمّا أسماه «صحة التقسيم وهو أن يبدأ الشاعر فيضع أقساماً يستوفيها ولا يغادر قسماتها»[٣٠].

وتأتي «شجرة الوصف»[٣١] عند ريكاردو في الشكل التالي: (أنظر الصفحة المقابلة).

١ ـ **الوضع** = يدخل الشيء الموصوف في بناء أعم وهو النص الروائي أو المقطع الوصفي ولذا يجب تحديد مكانه وزمانه من البناء الأعم ليجيب على السؤالين: متى وأين؟ وبهذه الطريقة يبرز الموصوف من بين الأشياء الأخرى المحيطة به ويقوم على عدة علاقات تربطه بها (ولْنُسَمِّ الموصوف الأول: الرئيسي/ الأشياء المحيطة؛ الموصوفات الثانوية الخارجية).

٢ ـ **الصفات/الهيئات** = يتصف الشيء الموصوف بصفات تميزه عن غيره (اللون/الشكل/العدد إلخ . . .).

٣ ـ **العناصر** =وكثيراً ما يكون الشيء الموصوف مكوّناً من عناصر شتى تكونه (ولْنسمِّها الموصوفات الثانوية الداخلية).

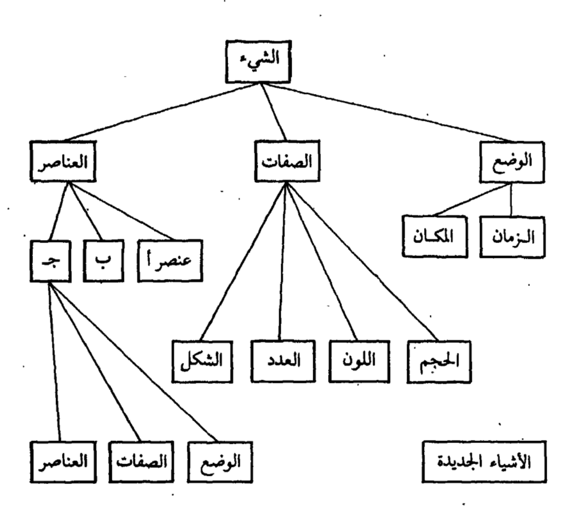
---

(٢٩) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٨٢.

(٣٠) نفس المصدر، ص ٧٠.

(٣١) J. Ricardou, **Le Nouveau Roman**, Paris, Ed. du Seuil, 1971, P. 30.

شجرة الوصف



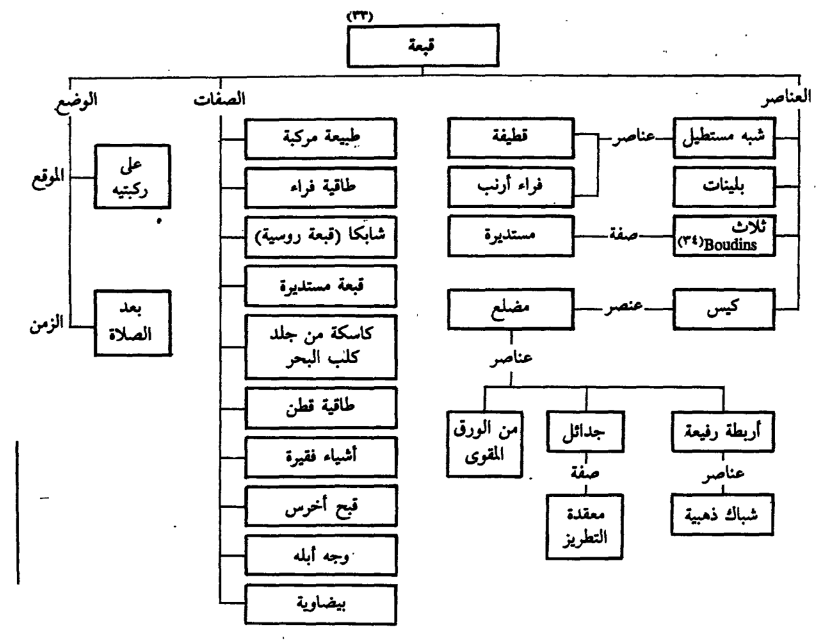
ومن هذه الشجرة نستطيع أن نرى مدى تعقيد عملية الوصف وتشعبها. وتظهر لنا ظاهرتان الأولى الاتجاه إلى الشمول وهو تناول جميع الأشياء الظاهرة في المشهد الوصفي من موصوف رئيسي وموصوفات ثانوية خارجية وداخلية ويمتد الوصف إلى ما لا نهاية.

ومن هنا تأتي عملية تفجير التفاصيل حيث أن التفاصيل وهي عناصر الموصوف عندما تقفز إلى السطح وتتحول إلى كلمات تفقد ثانويتها وتصبح لها نفس الأهمية التي للموصوف الرئيسي وعندما يتركّز الوصف على الجزء الثانوي فإن القارىء ينسى مدى ثانويته في شجرة الوصف ويضبح محطّ الأنظار ومركز الاهتمام، بل قد تبدأ شجيرة جديدة للوصف انطلاقاً من

هذا التفصيل. ومن هنا أتت هذه الأوصاف المركبة التي نجدها في نصوص الكتّاب الواقعيين. ومن جرّاء هذه العملية المعقدة يغيب الموصوف الرئيسي من أمام عين القارىء ويتحوّل إلى تفاصيله ومن هنا ظهر اتجاه كتّاب الرواية الجديدة إلى إسقاط الموصوف الرئيسي من باب الحذف والتركيز على التفاصيل. وبما أن التجدد في الفن يقوم على تحطيم القديم وبناء الجديد، فقد حولوا نظرهم من التفاصيل التقليدية وبدأوا يركّزون على أشياء غير مألوفة وهي عملية أطلقوا عليها مصطلح «التغريب في الفن»[٣٢] فبدأ كتّاب الرواية الجديدة ينظرون إلى الأشياء نظرة مغايرة لا تهتم بالسمات الرئيسية التي سبق أن رآها ووصفها الواقعيون وإنما التفتوا إلى المعالم الصغيرة التي أغفل مَنْ سبقهم ذكرها.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها لكي نوضح أسلوب الواقعيين في الاستقصاء وصف فلوبير قبعة شارل بوفاري في بداية الرواية ونرى من الشكل التالي أن فلوبير يذهب بالوصف إلى الدرجة الخامسة في شجرة الوصف. فإنه يحدد موضع القبعة في الزمان والمكان ثم يسوق عشرة أوصاف يتبعها العناصر المكوّنة لها وتتبع الشجرة إلى الدرجة الخامسة.

(٣٢) R. Jakobson, «Realism in Art» in L. Matejka and K. Pomorska, (eds). Readings in Russian Poetics, MIT Press, 1971 PP. 38 - 47.

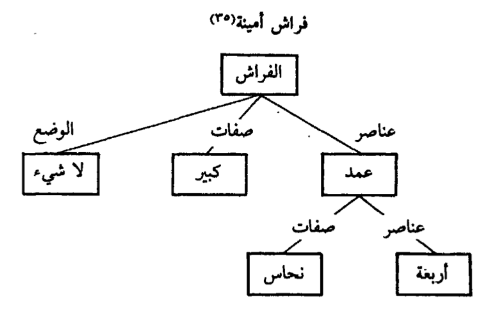


(٣٣) شجرة وصف قبعة شارل بوفاري. .G. Flaubert, Mme. Bovary, P. 4

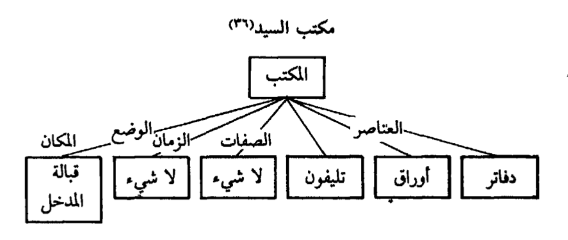
(٣٤) سجق سميك مصنوع من دم الخنزير.

ولا نجد مثل هذا الوصف التحليلي المركب للأشياء عند محفوظ فإن شجرة الوصف عند محفوظ لا تتجاوز غالباً المستوى الأول فإذا حللنا وصف فراش أمينة وهو من الأشياء التي فصّل فيها محفوظ نجده على الوجه التالي:

فراش أمينة[٣٥]



مكتب السيد[٣٦]



فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلي حيث أنه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها. وتُذكَر الأشياء في أغلب الأحيان دون أن

---

(٣٥) بين القصرين ص ٦.

(٣٦) بين القصرين ص ٤٤.

توصف أو يكون الوصف عاماً في غير تفصيل. ويتضح إهمال محفوظ للصفات في الوصف إذا تتبعنا بعض صفات الأشياء التي ذكرها حيث يتضح فقر الوصف المستخدم. فمن الألوان والخامات والأشكال لم يأتِ سوى إشارات مقتضبة في إطار الوصف فاستخرجنا من النصوص الوصفية ورود الألوان والخامات والأشكال فلم نجد سوى ما يأتي:

١ ـ الألوان في المقاطع الوصفية:

١ ـ سجاد صغير المقطع مختلف الألوان والنقوش.	(بين القصرين ص ٦)
٢ ـ الخزينة الخضراء ـ بسملة مموهة بالذهب.	(بين القصرين ص ٤٤)
٣ ـ حصر ملونة.	(بين القصرين ص ٦١)
٤ ـ حصير متعدد الألوان	(بين القصرين ص ١١٠)
٥ ـ ورود صناعية مختلفة الألوان.	(قصر الشوق ص ٧٦)
٦ ـ حصر مزركشة.	
٧ ـ طُليت جدرانها (العوامة) وسقفها بلون زمردي، بساط متجانس الألوان. غطاء مزركش.	(قصر الشوق ص ٨٦)
٨ ـ ستائر من مخمل رمادي باهت. إطار أسود.	(قصر الشوق ص ١٣٢)
٩ ـ الحناء الخضراء والشطة الحمراء والفلفل الأسود. القراطيس الملونة. شموع في ألوان شتى	(قصر الشوق ص ٢٩٤)
١٠ ـ فيللا سمراء.	(السكرية ص ٨٠)

ويأتي بالقطع ذكر ألوان أخرى في سياق النص غير أننا في هذا الجدول اقتصرنا على استخراج الألوان المذكورة في المقاطع الوصفية للمكان الثابت. ويلاحظ أن في النصوص المذكورة في ستة من المواضع اكتفى نجيب محفوظ بالإشارة إلى الألوان المتعددة أو المختلفة دون تفصيل.

٢ ـ الخامات المستخدمة في صنع الأشياء لم يذكر منها نجيب محفوظ شيئاً سوى في المواضع الآتية: ـ

١ ـ إطار أبنوس.	(بين القصرين ص ٤٤)
٢ ـ البلاط المعصراني.	(قصر الشوق ص ٧٦)
٣ ـ موائد خشبية ـ كراسي خيزران.	(قصر الشوق ص ٨٢)
٤ ـ مقعد جلدي كبير.	(قصر الشوق ص ٨٦)
٥ ـ ستائر من مخمل.	(قصر الشوق ص ١٣٢)
٦ ـ مظلات من الخيش.	(قصر الشوق ص ٢٩٢)
٧ ـ الخشب.	(السكرية ص ٤٧)

٣ ـ الأشكال يغلب عليها التوسّط.

١ ـ القهوة متوسطة الحجم.	(بين القصرين ص ٨٢)
٢ ـ دكان السيد متوسط الحجم.	(بين القصرين ص ٤٤)
٣ ـ حجرة زبيدة متوسطة الحجم.	(قصر الشوق ص ٨٦)
٤ ـ الأشياء تتوسّط الحجر.	(في كثير من المقاطع الوصفية)

بالإضافة إلى استخدام مشتقات هذه الكلمة ست عشرة مرة في ثلاثين مقطعاً وصفياً يتناول وصف المنازل من الخارج والداخل.

من هذا نصل إلى سمة هامة من سمات الاستقصاء عند الواقعيين وهي استخدام مجموعة ضخمة من المفردات التي تكاد تكون مصطلحات فنية في الوصف. وعُرِف زولاً خاصة بمجموعته الهائلة من البطاقات التي جمعها للاستفادة منها وكان يستخدمها في وصف الأماكن والأشياء وعُرِف عن فلوبير أنه لجأ إلى مراجع في علم النبات والتاريخ لوصف حديقة «قرطاجة» في روايته «سالمبو». كما استخدم زولا كل المصطلحات الفنية في وصفه القاطرة في «الوحش البري». ويعتمد الواقعيون في وصفهم الدقيق على المدوّنة Nomenclature (وهي مجموع المصطلحات في علم أو في فن).

فالوصف يقوم طبقاً لشجرة الوصف المشار إليها على استقصاء العناصر المكوِّنة للشيء، ولمّا كانت معظم الأشياء مركبة، ولكل جزء من أجزائها تسميته فعلى الكاتب أن يلجأ إلى هذه المفردات في شمولها. ولكن ما مصدر هذه المفردات؟ هل يعتمد الكاتب على المفردات المتاحة في اللغة المتداولة لكي تُفهَم من القارىء بسهولة، أم يذهب إلى القواميس والمعاجم ويلجأ إليها؟ خاصة عندما يكون الموصوف شيئاً فنياً لا يعرف جزئياته إلاّ المختصون (في «الفريسة» مَلأ زولا «صوبة» النباتات بكل الأنواع الغريبة مستخدماً أسماءها العلمية التي يعجز غير المتخصصين عن تتبعها. كما أسهب بلزاك في استخدام الاصطلاحات الهندسية والمعمارية عند وصفه بيت السيد «جرانديه» بكل أجزائه المختلفة). إن الكاتب مخيرٌ بين أن يظل وصفه في متناول القارىء العادي أو أن يلجأ إلى مصطلحات فنية متخصصة. الواضح أن محفوظ قد اختار الطريق الأول حيث أن أوصافه تخلو من المصطلحات الفنية خلواً تاماً. بل في بعض الأحيان يستخدم كلمات مبسطة لا تصلح: أن تُستخدم فيما يذهب إليه من وصف. فمن وصفه لعوارض السقف الخشبية استخدم كلمة «العمد الأفقية» بينما لا تكون العمد أفقية في أي سقف كما أن اللغة العربية ليست فقيرة في المفردات المعبرة سواء لجأ إلى المعاجم أو لجأ إلى المتعارف عليه (عوارض أو عروق). ويستخدم كلمة «منقوش» للسجاد بينما لا تُستخدم هذه الكلمة للمنسوجات بل الكلمة الأصح هي «موشى»، هذا بالإضافة إلى فقر المفردات المستخدمة في وصف الأماكن عامة وتكرار نفس التراكيب بشكل واضح. الأمر الذي أفقر فقراته الوصفية إلى حد بعيد. ولم نصادف سوى كلمة وحيدة قد تكون غير متداولة وهي «نمرقة» التي وردت مرتين في الرواية[٣٧] وبينما اقتصر مجموع فقراته في وصف كل الحجرات في الثلاثية على أربعين مفرد (كما يوضح الحصر المدرج في الجدوّل التالي) فإنما نجد أن بلزاك قد استخدم ثلاثين مفردة في مقطع واحد يصف فيه حجرة جلوس

---

(٣٧) بين القصرين ص ٣٣٩ وقصر الشوق ص ١١١.

الأب «جرانديه». ونظرة إلى مفردات محفوظ تبرز لنا قصورها الوصفي وعجزها عن إقامة العالم التخييلي أمام القارىء:

قائمة المفردات المستخدمة في وصف الحجرات في الثلاثية

صالة	أرض	بخور
حجرة/حجرة استقبال/حجرة نوم	جدار	حوض
أركان/جنبات/جوانب/زوايا	دهليز	فنانير
سقف/عمد أفقية	مصباح/فانوس	كنصول
مشربية	خصاص/زجاج	أثاث
نافذة/أضلاف	كنبة	ديوان
باب	سجاد/بساط	فراش

* * *

هذه المفردات مستخرجة من ثمانية مقاطع وصفية للحجرات.

١ ـ حجرة أمينة. (بين القصرين ص ٦)
٢ ـ مجلس القهوة. (بين القصرين ص ٦١)
٣ ـ بيت زبيدة. (بين القصرين ص ١٠٣)
٤ ـ بيت زبيدة، بهو الحفلات. (بين القصرين ص ١١٠)
٥ ـ بيت محمد رضوان. (بين القصرين ص ١٢٩)
٦ ـ العوّامة. (قصر الشوق ص ٨٦)
٧ ـ بيت محمد رضوان. (قصر الشوق ص ١٣٢)
٨ ـ بيت جليلة. (السكرية ص ١٢٩)

وللمقارنة نجد أن بلزاك يصف «القاعة» في روايته «أوجيني جرانديه» في خمسين سطراً ويحشد لها الأوصاف التالية[٣٨]:

---

(٣٨) H. de Balzac, Eugénie Grandet, P. 26.

حجرة الطعام	Salle à manger
بيت النار في المدفأة	Foyer
بارومتر	Baromètre
منضدة مغلقة للشغل النسوي تُحفظ فيها أدوات الحياكة	Travailleuse
نوع من الساعات الجدراية لها شكل خاص	Cartel
المساحة التي تفصل كمرتين من كمرات السقف	Entre - deux
بروز لزينة بناء أو أثاث (أويمة)	Moulure
لوحة أو لوح ذو إطار (بانو)	Panneau
الجزء الذي به الزجاج في النافذة	Croisée
صالون	Salon
سقف	Plafond
كمرة	Poutre
مرآة	Glace
مقاعد	Sièges
ستائر	Rideaux
كرسي خيزران	Chaise de Paille
بوفيه	Buffet
برقع المدفأة	Manteau
فوتيل صغير	Petit Fauteuil
شمعدان	Chandelier
قاعدة تمثال	Piedestal
شمعدان مشعب	Girandole
طاولة للعب الورق	Table à Jouer
غرفة صغيرة ملحقة بمقدمة حجرة تُستخدم كمدخل	Anti - Chambre
حجرة منفصلة تُستخدم للعمل أو للمحادثة أو للزينة	Cabinet
صالون صغير يُستخدم للمقابلات الخاصة	Boudoir
ركنية (خزانة أو مقعد على شكل ركن)	Encoignure

قرص ملصق بالشمعدان لتلقي الشمع الذائب	Bobéche
فرجة بين كوتين في حائط	Trumeau
مدفأة	Cheminée

وهكذا يتضح لنا ابتعاد محفوظ عن الاستقصاء حتى في وصف جامع الحسين على أهميته بالنسبة إلى أمينة عند زيارتها له فلا يتجاوز وصف الجامع الأسطر القليلة:

> «لاح لهما عن بعد جانب من المنظر الخارجي لجامع الحسين يتوسطه شباك عظيم الرقعة محلّى بالزخارف العربية وتعلوه فوق سور السطح شرفات متراصة كأسنة الرماح... وراحت تلتهم المكان بأعين شيقة مستطلعة جدرانه وسقفه وعمده ونجفه ومحاريبه»(٣٩).

فهذا الوصف يخلو خلواً تاماً من التفاصيل التي تعتمد على المصطلحات الفنية الدقيقة من أنواع الزخارف وأجزاء الجامع ووصف المقصورة إلخ... وقد تأتي هذه الظاهرة من العجلة في حركة «الالتهام» للأشياء في هذه الواقعة بالذات (زيارة جامع الحسين)، غير أن محفوظ لم يقف عند أي وصف آخر من أوصاف المكان وقفة المستقصي مع أن اللغة العربية لا تخلو من المصطلحات الفنية وخاصة بالنسبة إلى العمارة الإسلامية. ومن هنا يأتي اختلاف نصوص محفوظ الوصفية عن مثيلاتها في الأدب الفرنسي عند بلزاك وفلوبير أو في الأدب الإنجليزي عند جلزورذي مثلاً فبالرغم من قصر المقاطع الوصفية في الفورسايت ساجا فإن كاتبها يلجأ إلى المصطلحات الفنية في الوصف.

ويواجه الفنان مشكلة عند استخدام المصطلحات الفنية في الوصف. فعندما يترك دائرة المفردات المتداولة بين القراء والتي يستطيعون أن يفهموها

---

(٣٩) بين القصرين ص ١٩٢/١٩٣.

ويتمثلوها، تتحول النصوص إلى طلاسم يصعب على القارىء فهمها. ولكن الفنان الواقعي الذي يريد أن يصف الشيء بحذافيره وأن يقف على أدق تفاصيله وأن يقدم تقديماً موضوعياً كانَ لا بدّ أن يلجأ إلى هذه المصطلحات الفنية ولذا لجأ الواقعيون إلى بعض الحيل اللغوية لفكّ هذه الطلاسم ولتقريبها إلى أفهام القراء. ومن هذه الحيل استخدام جمل اعتراضية شارحة لهذه المصطلحات التقنية أو اللجوء إلى بعض الأساليب البلاغية مثل التشبيه والاستعارة لشرح ما يصعب من المصطلحات الفنية والأوصاف غير المألوفة للقارىء المستخدمة في المقطع الوصفي لتوضيحها.

فعندما يصف فلوبير حديقة القصر في روايته «سالمبو» يقول:

«وكانت هناكِ جذوع أشجار ملطخة بالزنجفر تشبه العمد الدامية»(٤٠).

فالقارىء الذي لا يفهم كلمة «الزنجفر» Cinabre يفهم أنه لون أحمر قاتم من التشبيه الذي عقده الكاتب بين جذوع الأشجار الملطخة بالزنجفر و «العمد الدامية». ويكفي أن نقرأ الصفحات الأولى لرواية فلوبير لنعرف مدى غنى المفردات الخاصة بالنباتات على اختلاف أنواعها ودقة الألفاظ المستخدمة.

ويستخدم بلزاك نفس أسلوب التشبيه لتوضيح بعض المصطلحات الفنية المستخدمة في وصف منزل الأب «جرانديه».

«وهذه المطرقة ذات الشكل البيضاوي من النوع الذي كان أسلافنا يسمونه «جكمار» وكانت تشبه علامة تعجب ضخمة»(٤١).

---

(٤٠) G. Flaubert, **Salambô**, Paris, Librairie Gründ, n. d., 12. «Il y avait des troncs d'arbres barbouillés de cinabre qui ressemblaient à des colonnes sanglantes».

(٤١) H. de Balzac, **Eugénie Grandet**, PP. 27 - 28. «Ce marteau de forme oblongue et du genre qu nos ancêtres nommaient «Jacquemart» ressemblait a un gros point d'admiration».

وهكـذا يذهب الـوصف من مصطلح فني إلى مصـطلح فني مـارّاً بالأشكال البلاغية الموضحة والموحية. ولا شك أن مثل هذا الاستخدام للغة قد أثرى لغة الرواية بذخيرة لانهائية من المفردات الدقيقة المخزونة في طيّات الروايات ومتاحة للقارىء العادي.

وقد نجد في الوصف مجموعتين من التراكيب اللغوية، المجموعة الأولى تشمل قائمة المفردات التي تنتمي إلى مواصفات الموصوف ثم تسند إلى هذه المواصفات مجموعة أخرى من التراكيب شارحة موضحة تفسّر وتمثل وتجسّد الشيء. وهي في نفس الوقت تُستخدَم كحامل لدلالة أبعد من الوصف المباشر للأشياء، وتربط عن طريق التشبيـه والاستعارة المقـطع الوصفي بالحدث وبالشخصية. وبذلك يكتمل بُعْدُ المقطع الوصفي الجمالي ويصبح وحدة متجانسة مع نفسها ومع النص الروائي في جملته.

ومن الأمثلة التي توضح هذا الاستخدام خير توضيـح وصف زولا «للصوبة» في روايته «الفريسة». فإن رينيه الزوجة تقابل عشيقها ماكسيم (وهو ابن زوجها) في «الصوبة»[٤٢] ليمارسا الحب فيصف زولا المشهد وسط وصفه للنباتات المختلفة التي تزدحم بها الصوبة وباستخدام التشبيه يوضح ماهيـة النباتات المختلفة التي توحي بالحسية وبالرغبة وبالعناق وكل هذا يتضح فـي الجدول التالـي(*):

الشخصيات	الحدث	المصطلحات والموصوفات	الشرح والمجاز
رينيه مكسيم	مشهد حب	تمثال أبي الهول	وحش ذو رأس امرأة
		حوض ماء	اشتباك عميق
		النيلوفر	صدار العذارى
		التورنيليا	شعر فاتنات البحر
		النخيل	العشاق المتعانقون

(٤٢) Emile Zola, La Curée, Paris, Fasquelle, 1966, P. 260.

الشخصيات	الحدث	المصطلحات والموصوفات	الشرح والمجاز
		والخيزران	في مواضع متراخية
		السرخس	السيدات الخضراء
		البيتريد	جنلات واسعة مزينة
			بكرانيش منتظمة
		الألسوفيليا	ساكنة وصامتة تنتظر
			الحب على حافة الممر
		وآذان الفيل	كدمات وشحوب
		شجر الموز	يتحدث برفق في
			نعومة
		الخ . . .	المخمل

Les Personnages	La Situation	Les Termes	Les Métaphores
Renée et Maxime	Scène d'amour	Statue de	
		Sphinx	Monstre a tête de femme
		Le Basin	Entrelacements épais
		Les Nymphea	Corsage de Vierge
		Les Tornélia	Cheuveux de néréides
		palmiers et	Attitudes chancelantes
		Bambous	d'amants enlacés
		Fougeres	dames vertes
		Petrides	Larges jupes garnies de Volants reguliers
		Alsophilia	Muettes et immobiles

(*) Analyse citée par P. Hamon in «Qu'est - ce qu'une description?», **Poétique 12, 1977, P. 466 - 85.**

Les Personnages	La Situation	Les Termes	Les Métaphores
		Begonia Caladum Bananiers	au bord de l'allée attendaient lamour Meutrissures, Paleurs Parlaient doux comme du Velours

وقد استخدم الواقعيون الأسلوبين فإذا كان الموصوف معروفاً مثل قطع الأثاث المألوفة فإن الاستعارة والتشبيه تخرجها عن مألوفيتها إلى عالم الخيال لإضفاء الظلال والأضواء عليها ولتوظيفها جمالياً، وإنْ كان الموصوف غامضاً وأوصافه مصطلحات فنية غريبة جاءت الاستعارة والتشبيه للشرح. وفي كلتا الحالتين يحتل التشبيه مكانة هامة في الوصف ويرتبط به ارتباطاً لصيقاً(٤٣).

أمّا بالنسبة إلى الاستقصاء واستخدام المصطلحات الفنية فلقد رأينا أن محفوظ لم يلجأ إلى هذا النمط من الوصف، بل اكتفى في معظم الحالات بذكر الخطوط العريضة للمكان دون الوقوف عند التفاصيل. وقد يعلل ذلك بأن الواقع الذي يحاكيه محفوظ هو واقع خالٍ من عناصر الحياة المادية في مظهرها المعيْشي وأن المنازل كانت خالية من الأثاث والتحف الفنية، فالفرنسية والإنجليزية تحتفلان بتسمية الأثاث بخلاف العربية. فللمقعد أسماء مختلفة في الفرنسية، مثلاً:

Chaise, fauteuil, bergère, chauffeuse, tabouret, banquette, siège, pouf, ploying, etc...

---

(٤٣) لجأ نجيب محفوظ إلى هذا الأسلوب في وصف قهوة أحمد عبده بخان الخليلي فشبّه بينها وبين الكهف في بين القصرين (ص ٣٨٣) وبينها وبين جوف حيوان من الحيوانات المنقرضة في قصر الشوق (ص ٧٦).

ولكل من هذه الانواع طرز مختلفة بالإضافة إلى تسميات الأجزاء المختلفة لكل من هذه الأنواع هذا بالإضافة إلى أنواع الأقمشة التي تكسوها، وتمتد القائمة إلى جميع مظاهر الحياة الغربية المعيشية. وبدخول مظاهر الحياة الغربية إلى الحياة المصرية من خلال الماديات والثقافة والأدب والروايات بكل ما تحوي من مفردات وأوصاف واجهت الكاتب صعوبة في التعامل معها من حيث التعبير لغوياً عنها وإدخالها في نطاق عالمه التخييلي حيث أن العرب لم يعرفوا من مظاهر هذه الحياة ألواناً تمكّنهم من أن ينقلوها إلى لغتهم أو يستحدثوا لها مفردات واصفة. فلا يوجد في اللغة العربية مقابل أنواع المقاعدالمذكورة(٤٤). ولا شك أن البيئة بالنسبة إلى بلزاك وفلوبير وزولا وجلزورذي كانت تتمثل في «الأشياء» فإن المفارقة بين حياة إيما وحياة القصر تتجسد على نحو ما في المائدة المعدة للعشاء، ووصفها يعين على تمثيل الدوافع النفسية التي كانت وراء تحركات البطلة:

> «في الساعة السابعة قدموا العشاء... فشعرت إيما وهي تدخل بلفحات الهواء الحار تكتنفها ممزوجة بشذا الزهور ورائحة اللحوم وعش الغراب»(٤٥)

ويتناول فلوبير بعد ذلك وصف ألوان الأطعمة بالتفصيل فقد اهتمّ الكُتّاب الواقعيون بوصف مظاهر الحياة المعيشية حيث أنها تؤثر في مشاهديها والصراع بين الشخصية والبيئة يتشكّل من خلال تصارعه مع هذه الأشياء التي تمثل قوة الحياة الاقتصادية. أمّا عند نجيب محفوظ فالبيئة ليست مجسَّدة

---

(٤٤) ويظهر من تمسك نجيب محفوظ باللغة الفصحى أنه ابتعد عن بعض المفردات المتاحة في اللغة العامية والتي تُستخدم لوصف بعض نماذج الأثاث، غير أنه قال إنه في أعماله اللاحقة أصبح أكثر مرونة بالنسبة إلى هذه المفردات وبدأ يستخدمها دون حرج.

(٤٥) G. Flaubert, Mme. Bovary, P. 51. «A Sept heures on servit le diner... Emma se sentit en entrant enveloppée par un air chaud, melange du parfum des fleurs et du fumet des viandes et de l'odeur des truffes».

في الماديات المحيطة بالشخصيات فكما أسلفنا لا نجد من مظاهر الحياة المادية المعيشية سوى ظلال بعيدة متناثرة. وقد نقرأ صفحات من الثلاثية دون العثور على مقطع وصفي واحد. أمّا روايات بلزاك وفلوبير وزولا وجلزورذي فلا تخلو صفحاتها من إشارة واصفة: طالت أم قصرت. مما دعا كثيرين من الباحثين إلى تناول دور الأشياء في روايات هؤلاء الكُتّاب.

٣ - الأشياء في الرواية الواقعية: -

تملأ الأشياء المكان.

«الشيء هو عنصر من عناصر العالم الخارجي عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه»[٤٦].

ويؤدّي الشيء دوراً مزدوجاً في الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعة في العالم الخارجي - كما سبق أن أوضحنا - وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة في النص: إذْ يجب أن يكون حاملاً لمعنى. فإن الأشياء فتكون إشارية والفارق بين الرمز والإشارة أن الرمز أكثر كثافة ويرتبط بمجموعة من الدلالات المعقدة.

يمتلىء المكان إذنْ بمئات بل آلاف الأشياء ويزخر بها العالم الخارجي وتمثل قوة هائلة من العناصر يتفاعل معها الإنسان. فبخلاف ما يوجد في المنازل من أثاث وأدوات مائدة وملابس ومأكولات ومشروبات وأدوات زينة وأوان، وأدوات كتابة وقراءة وآلات مهنية يستخدمها كل عامل في مزاولة حرفته (قاطرة السكة الحديد في «الوحش البشري» لزولا أو «عالم التجارة والاقتصاد في جلزورذي) فهناك المكاتب والمطاعم والحوانيت والدكاكين المختلفة التي يدخلها الإنسان ويخرج منها يقضي فيها حاجيات حياته اليومية. يبتاع لوازمه، ويقضي مصالحه. ومن هنا تدخل الأشياء المرتبطة بكل هذه العوالم المختلفة عالم الرواية.

---

(٤٦) A.A. Moles «Objet et Communication», in **Communication**, 13, 1969 «Un objet est un élement du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui - ci peut prendre et manipuler».

وتدخل الأشياء العالم الخارجي في عالم الرواية وتساهم في خلق «المناخ» العام. هذا بالإضافة إلى دور هام وخطير إذْ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز(٤٧). فإذا كانت في بعض الأحيان مفسِّرة وموحية فإنها سواء كانت أشياء من الطبيعة (نباتات أو أشجار أو صخور أو زهور إلخ...) أو من صنع الإنسان فإنها تنتقل من معناها المباشر إلى مستوى أعلى، وتصبح لها كثافة تتجاوز المعنى المعجمي للكلمة. فإن السوط والفنيار يأخذان بعدين في مدام بوفاري الأول نفسي يرتبط برغبة إيما بوفاري الجنسية. (اتخذ السوط رمزاً قضيبياً رأى فيه جان ميشيل آدم رمزاً فرويدياً)، والثاني اجتماعي يمثل الرغبة في البذخ والغنى والحياة الرغيدة.

ومن قراءة الثلاثية وجدنا الأشياء غائبة إلى حد بعيد، فالأماكن خالية من الأشياء عدا الأساسيات. فإذا قرأنا وصف حجرة أمينة نقع على ذكر قطع الأثاث الرئيسية فقط دون الإسهاب في وصفها ويغفل تماماً ذكر الأشياء الصغيرة التي لا تخلو منها حجرة كهذه. فإن حجرة أمينة مبسطة إلى أبعد حد. ليس فيها ما يذكِّر بصاحبتها، فليس في الغرف أو الحجرة أشياء تربطها بأصحابها أو باستخدامهم الشخصي، إنها أشياء سلبية أقرب إلى الديكور العام الصامت. فدكان السيد أحمد ليس فيه ما يشير إلى شخصه. وليس في مجلس القهوة ما يربطه بأفراد الأسرة دون غيرهم من الناس. ولا شك أن هذه العمومية في الوصف أضفت على صور نجيب محفوظ صبغة تجريدية جعلت نسيج وصفه مختلفاً اختلافاً كبيراً عن نصوص الواقعيين الذين يُقال إنه متأثر به. وقد أرجع أندريه ميكل(٤٨) هذا العري إلى سببين: -

(٤٧) Jean Michel Adam, «La Production du Sens: Les Objets dans Mme. Bovary», in **Linguistique et Discours Littéraire,** Paris, Larousse 1971, PP. 121 - 132.

(٤٨) اندريه ميكل: تقفية الرواية عند نجيب محفوظ، ترجمة فهد عكام، مجلة المعرفة، دمشق مايو ١٩٧١، العدد ١١١ ص ٨٨ إلى ص ١١٢.

الأول: فقر البيئة الاجتماعية وعوز الأبطال وخلو هذه البيئة من الأشياء التي يمكن للروائي أن يتناولها بالوصف.

والسبب الثاني هو أن الكاتب يظهر من خلال هذا العري احتجاجاً منهجياً على الأشياء ويثور عليها.

ونرى أن في السبب الأول نوعاً من التبسيط المخل لحقيقة القضية. حيث أن بعض الكتّاب الواقعيين قد تناولوا في رواياتهم بيئات فقيرة كل الفقر ولم يعجزوا عند وصفها لفقرها، بل برع بعضهم في استنباط تقنيات خاصة لغرض هذه البيئات مهما كانت بساطتها وفقرها بل لفقرها بالذات واختص زولا بوصف أوساط العمال وخاض وسط الطبقة الشعبية، وبرع في وصف المساكن والملابس والمأكولات. ويلعب المسكن دوراً هاماً في رواية «المطرقة» لزولا حيث أن البطلة تنتقل من مسكن إلى مسكن أدنى، حتى تلقى حتفها في جحر تحت بئر سلم عمارة آيلة للسقوط.

وقد تأخذ الثورة على الأشياء أشكالاً مختلفة فقد ربط الواقعيون بين الأشياء وحب الاقتناء. والأشياء توجد لكي تُقتنى وهذا يبدو واضحاً كل الوضوح في رواية جلزورذي. فأطلق على الجزء الأول من ثلاثيته عنوان «صاحب الأملاك». ويهوى «سومز» اقتناء اللوحات الفنية، وجمع التحف الفضية. وتمتد فكرة الاقتناء من الأشياء إلى البشر. فآل فورسايت يمتلكون المنازل والأثاث والتحف الفنية والمنازل الريفية والخيول والعربات وأيضاً الزوجات والأبناء. فالبشر يتحولون إلى سلع مقتناة مما يدفع إلى الثورة والتمرد وهذا منشأ الصراع بين «سومز» وزوجته «إيرين» وسبب تصدّع حياتهم المشتركة، بل وتنتهي الرواية بحريق يلتهم الصور التي اقتناها سومز ويموت في محاولة إنقاذ مجموعة صوره المحبوبة. وينقسم عالم الرواية إلى الذين يقتنون والذين لا يقتنون. ولا يترك جلزورذي مجالاً إلاّ أشار فيه إلى هذه الحقيقة. إن الرغبة في الاقتناء، وسحر الأشياء للشخصيات يمثل عنصراً هاماً في نسيج الرواية الواقعية. فالعملات الذهبية التي يهديها السيد

جراندیه إلى ابنته في عيد ميلادها تمثل محوراً هاماً في الرواية، حيث أن أوجيني ستهدي العملات لابن عمها بعد إفلاس أبيه وانتحاره وستفجُر هذه الحادثة الدراما التي ستؤدي بالسيدة جرانديه إلى مرض الموت.

ونجد أيضاً إسراف مدام بوفاري ورغبتها في شراء الملابس والأثاث وإغداقها على عشاقها يؤدّي إلى إفلاسها وانتحارها، فإنها تقرر أن تبتلع السم عندما يأتي الدائنون إلى المنزل للحجز عليه. ويمثل الانطلاق وراء بريق الأشياء وامتلاكها محرٌكاً قوياً في تطور الأحداث في الروايات التي نحن بصدد دراستها. ولكننا لا نجد مقابلاً لهذا الارتباط بالأشياء في ثلاثية نجيب محفوظ. وعلى العكس من ذلك فإن المظاهر المادية لا تحتلّ مكان الصدارة في الرواية مثلما تحتله في روايات الواقعيين الغربيين وتظل في نطاق العموميات والإشارات العابرة. ولكي نوضح هذه الفوارق بين معالجة محفوظ واستخدامه للأشياء في الثلاثية سنتناول بشيء من التفصيل ظهور الأثاث والمأكولات والمشروبات وما يصاحبها من أدوات المائدة وطقوس الاحتفالات التي تقدم فيها المأكولات عند الكتّاب الذين ندرس أعمالهم.

١ ـ **الأثاث**: يمثل الأثاث مظهراً من أوضح مظاهر الحياة الاجتماعية، ولذا نشأ ما يُسمى بفلسفة الأثاث(٤٩) حيث يعكس الأثاث الذي فُرِش به المنزل مجموعة من القيم الاجتماعية المادية والجمالية ذات الدلالة الخاصة التي يريد الكاتب تقديمها. بل قدّم بلزاك قطع الأثاث القديم التي انتقلت من يد إلى يد واكتسبت تاريخاً خاصاً له دلالة أثناء تداولها من طبقة اجتماعية إلى أخرى؛ من الأرستقراطية المفلسة إلى البرجوازية الصاعدة. وقد أفرد صفحات طويلة لوصف الأشياء المتراكمة في دكاكين تجار العاديات وفي سوق «الكانتو» دلالة على أفول نجم طبقة وصعود أخرى.

أمّا في الثلاثية فلم يلجأ محفوظ إلى استخدام أي من هذه الدلالات.

---

(٤٩) Michel Butor, «La Philosophie de l'Ameublement» in **Essais sur le Roman** Paris, Gallimard, 1969, PP. 59 - 73.

فليس للأثاث تاريخ ولا ينتقل من يد لأخرى، بل إنه لا يختلف من بيت لبيت، ولا بين طبقة وأخرى أو من بيئة وغيرها. فلم ندخل قصر آل شداد لنراه من الداخل ونتعرّف على كيفية تأثيثه وانعكاس الفارق الاجتماعي على ذلك (باستثناء لمحة عابرة رأينا فيها نجفة كبيزة)(٥٠). وبيوت العوالم والعوّامة لا تختلف عن سائر المنازل. وينطلق شذا البخور في بيت زبيدة كما ينطلق في السكرية ويعبق حمام السيد مثلهما.

٢ ـ المأكل والمشرب: وهما يشكلان مؤشراً هاماً بالنسبة إلى الطبقة الاجتماعية وإلى مزاج الشخصيات المختلفة وطبيعتها، لما في اختلاف الأصناف والأنواع من ارتباط ببيئة معينة وإشارة إلى مستوى أو طباع خاصة. وقد استخدم محفوظ اختلاف الأطعمة والأشربة للدلالة على بعض هذه الاختلافات الاجتماعية والبيئية: فخصّ آل شوكت بالديكة الرومية، وكانت الشركسية من نصيب آل عفت وشوكت بل تشاجرت حرم شوكت مع خديجة عندما ادّعت معرفة بيت عبد الجواد الشركسية قبل أن تقدمها لهم زينب(٥١)، وإنْ كان بيت السيد قد اشتهر بالدواجن والأوز المحشو. وكان الشاي والحلوى من نصيب الأستاذ الانجليزي مشاركاً فيها الجنود الانجليز عندما عسكروا أمام بيت السيد. واستخدم محفوظ المشروبات لأداء نفس الوظيفة في التمييز بين البيئات المختلفة. فصاحبت الشامبانيا موسيقى الأوركسترا الآتية من جروبي في فرح عايدة شدّاد. وصاحب الويسكي جلسات الطرب كسمة من سمات الرجولة بالإضافة إلى المستوى الاجتماعي الذي ارتضاه دون غيره من أنواع الخمور. بل وتسامى السيد فوق المنزول والمخدرات ولم نجد مَنْ أدمنها سوى زبيدة وشاركها في تعاطيها عوالم التخت والطبقات الدنيا. وكان ياسين يتدانى في سلم الخمور التي يحتسيها مع تضاؤل إمكانياته المادية، كما تعرّف رضوان على الويسكي

(٥٠) قصر الشوق: ص ٣٤٠.
(٥١) قصر الشوق: ص ٢٥٣.

والكونياك مع تسلقه السلم الاجتماعي عندما تعرّف على عبد الرحيم باشا عيسى.

ورغم أن محفوظ وظّف المآكل والمشرب هذا التوظيف في الثلاثية إلاّ أننا نجده لم ينح نحو الواقعيين في وصف المأكولات وصفاً تفصيلياً ومناقشة الخمور وأصنافها. كما لم يضف على الخمر دوراً هاماً في الثلاثية، بينما كانت قوة محطمة عند بعض الواقعيين. إذْ أفرد بلزاك وفلوبير وزولا فقرات وصفحات طوالاً لوصف المأكولات، ووقفوا طويلاً أمام الموائد المعدة والمآدب والحفلات وما صاحبها من طقوس اجتماعية لها دلالاتها الخاصة. ومن أمثلة ذلك وصف كعكة العرس في حفل زواج إيما بوفاري، أو وصف الأوزة المشوية في رواية «المطرقة» لزولا. فنجد الأوزة تحتل مكان الصدارة في الحفل ويقدمها النص على أنها شيء هام، شيء شهي، شيء مرغوب فيه. وتتوسّط الأوزة المائدة، والمدعوين، والفصل، والرواية كلها، حيث أنها ترمز إلى البطلة وجميع ما تتطلّع إليه فالأوزة تشبه البطلة ولها نفس البشرة الناعمة الرقيقة البيضاء، «بشرة فتاة شقراء»(٥٢).

وقد استوى الاهتمام بالطعام في الروايات الواقعية عند مختلف الطبقات الاجتماعية. فبينما يضفي الفقراء على الطعام بريقاً خاصاً ورونقاً، يسقطون عليه إحباطهم ويحاولون من خلاله تعويض الكثير من حرمانهم، يمثل الطعام لدى البرجوازية الصاعدة (ريفية أو حضرية) أساس مظهرها الاجتماعي الذي تتسامى به إلى التشبه بعلية القوم وتقتفي أثرهم سواء في اختيار أنواعه أو التزام طقوسه.

وتخرج ثلاثية محفوظ على كل تقاليد الواقعيين هذه ويختفي منها وصف الطعام وتفاصيله. «عندما دُعي المدعوون إلى الموائد»(٥٣) في فرح عائشة لا

---

(٥٢) E. Zola, L'Assomoir, Bibliothéque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, t. II, P. 576.

(٥٣) بين القصرين: ص ٣٠٣.

يذكر لنا محفوظ شيئاً عمّا طعموا. وباستثناء إشارة عابرة إلى «الديكة الرومية» في فرح عايدة لا نعرف شيئاً عمّا أكلوا. وإن الإشارة العابرة إلى أن بيت السيد عبد الجواد اشتهر بالدواجن تظهر المفارقة مع جلزوورذي عندما يصف «ضلع الضأن المحشو» الذي عُرِف عن آل فورسايت.

«إن واحداً من الفورسايت لم يدع إلى عشاء خلا من ضلع ضأن محشو. فإن في ضخامته الشهية ما يجعله يليق بالقوم «ذوي المركز الخاص». مُـغذٍّ ولذيذ، وهو من الأصناف التي تبقى في ذاكرة مَنْ أكله. شيء له ماضٍ ومستقبل مثل وديعة سمينة في بنك. ثم أنه شيء يمكن أن يكون محل حديث ونقاش»(٥٤).

ويظهر لنا مثل هذا النص، كيف أكسبه الكاتب دلالات اجتماعية: الإحساس بالضخامة، ذوي المركز الخاص، مقارنته بالوديعة في البنك.

وكما أشرنا من قبل، لعبت الخمر دوراً هاماً عند الواقعيين بخلاف ما تحمله من دلالات اجتماعية ارتبطت بألوان الشراب ومجالسه. إذْ تمثل الخمر قوة محطمة تقضي على الأفراد وتؤدّي إلى انهيار الأسر وانحطاطها ـ وخاصة عند زولا. غير أننا نجد الخمر تصاحب أبطال الثلاثية دون أن تكون لها هذه الوظيفة المحطمة، لم تتمكن من أي من شخصياتها واقتصرت دلالاتها على المدلول الاجتماعي وأنها سمة من سمات الرجولة والفتوّة كما أسلفنا، بريء منها، وإنْ افتقدها، السيد وأصحابه تحت وطأة السنّ وأحكام الأطباء.

وإنّ كان محفوظ قد أفرغ المأكولات والشراب كثيراً من دلالاته وأهميته لدى الواقعيين في الثلاثية، فقد امتدّ هذا الإغفال لترتيب المائدة وأدواتها ولم تحظ بعنايته وفقدت لديه أي دلالة اجتماعية أو رمز. وبخلاف ما يشير

---

(٥٤) J. Galsworthy, The Man of Property, P. 50.

إليه «دورق الماء المثلج» من بخل آل شدّاد وعدم إكرامهم لضيوفهم فقد خلت الثلاثية من توظيف الموائد وأدواتها لخدمة الرواية.

ويُستثنَى من ذلك ما خصّ به محفوظ «علبة الحلوى» التي قُدِّمت لكمال في فرح عايدة من وصف مفصل لم يحظ به غيرها من «الأشياء» في الثلاثية. فقد وجدنا وصف هذه العلبة تحليلاً وصفياً لم نجده في وصف أي شيء آخر. وقد ترجع عناية الكاتب هذه إلى الأهمية التي أضفاها كمال على هذه العلبة الفاخرة التي «وعدته بأن معبودته ستترك وراءها أثراً خالداً كحبها وأن هذا الأثر سيبقى ما بقي هو على الأرض رمزاً لماضٍ غريب وحلم سعيد وفتنة سامية وخيبة رائعة»[٥٥]. وقد دعانا تفرّد هذا الوصف إلى أن نقوم بتحليله وفقاً لشجرة الوصف التي استخدمناها في تحليل وصف فلوبير لقبعة شارل بوفاري[٥٦].

> «علبة من البللور على قوائم أربع مذهبة، مموّه زجاجها الكحلي بزخارف فضية، وقد انعقد عليها شريط أخضر من الحرير سجل على لافتة هلالية في عقدته الحرفان الأولان لاسمي العروسين «ع. ح.»[٥٧].

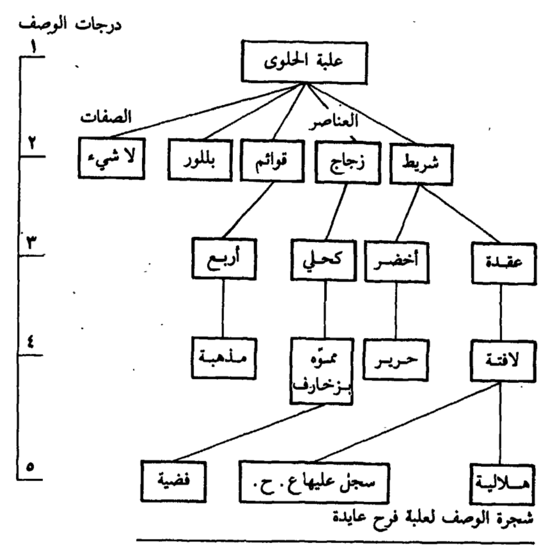
وإذا كان وصف العلبة قد تدرّج حتى الدرجة الخامسة في شجرة الوصف، فلم نجد في الثلاثية سوى مقطعين تلياه في التدرّج إلى الدرجة الرابعة في الوصف. ومن الملفت اتفاق هذين المقطعين الفريدين في أنهما قدما من خلال منظور إحدى شخصيات الرواية ولم يُقدما على لسان الراوي، كما اتفقنا في أن كلتا الشخصيتين لم تكونا تريان المنظر للمرة الأولى بل كان قد سبق لهما رؤيته وألفته وجاءت دقة الوصف من حدة انطباع الطفولة، والرؤية بعين الطفل وخياله معاً.

---

(٥٥) قصر الشوق: ص ٣٤٧.

(٥٦) راجع ص ١٢٥ من هذا الكتاب.

(٥٧) قصر الشوق: ص ٣٤٧.



شجرة الوصف لعلبة فرح عايدة

والمقطعين اللذين نشير إليهما هما: -

- رؤية ياسين لحجرة الضيوف في بيت أمه عند زيارته للحجرة بعد غياب دام أحد عشر عاماً، فجاءت رؤيته لها من عين الطفل الذي كانه وما يذكره عنها.

«إنه لا يذكر من الأثاث القديم إلّا مرآة طويلة تثبتت في حوض مذهب تنبثق من ثغرات في سطحه ورود صناعية مختلفة الألوان، وتركز في زاويتيه المتباعدتين فنانير تتدلّى من أعناقها أهلّة بللورية.....»(٥٨).

(٥٨) بين القصرين ص ١٢٩.

- رؤية كمال (الطفل) لبيت السيد محمد رضوان عندما أرسله فهمي رسولاً إلى مريم.

«لم يكن البيت بالغريب عنه، فطالما تسلل إلى فنائه الصغير حيث تنزوي في ركن عربة يد مندثرة العجلات كان يركبها مستعيناً بخياله على إصلاح عجلاتها وتحريكها حيث شاء....، فكان يألف البيت بحجراته الثلاث التي تتوسّطها صالة صغيرة وضعت بها ماكينة خياطة....»[59].

وتبين قراءة النصين مدى ذاتيتهما. إذْ ينتقي المشاهد الأجزاء التي تستوقف انتباهه، وهي ليست أعمّ الأشياء، ولا أهمها، ولا يتم تحليلها وتقديمها للقارىء من نظرة موضوعية، بل تقدم من خلال رؤية شخصية ذاتية، لها ترتيب الأولوية والأهمية الخاصة بها والمرتبط بطفولتها ومراتع لهوها ولعبها. وبذلك تفرّد هذان المقطعان الوصفيان عن غيرهما من الأوصاف التي جاءت في الثلاثية، وانفردا بحيوية وعمق وذاتية افتقدناها تماماً في باقي مقاطع الوصف التي جاءت هيكلية متشابهة مجردة. كما وظّف محفوظ الوصف في هذين المقطعين توظيفاً فنياً خاصاً امتدّ إلى جوانب التركيب الكلي للنص. وقد يرجع ذلك إلى استخدام عين الطفل التي ألغت الخط الفاصل بين الواقع الذي تراه عيناه والذاكرة التي تستعيد شريط الذكريات التي تجمع الماضي الفيزيقي والوقائع التي صاحبته، وإلى خيال الطفولة الجامح الذي يعبث بالفوارق بين الحقيقة والتخيل. كل ذلك أبرز المفارقة الكبيرة بين حيوية الوصف واستخداماته في هذين المقطعين وباقي مقاطع الوصف الخامدة في غير هذين الموضعين من الثلاثية.

ومن الأوصاف الحية التي تميزت عن غيرها في الثلاثية وصف

---

(٥٩) بين القصرين ص ١٥١.

الطريق من خلال عيني ياسين(٦٠) الذي أورده محفوظ في أربعة عشر سطراً وجاء وصفاً ذاتياً قدم فيه اللون والرائحة وبناه حول صورة بلاغية توحّد بنيته وهي صورة التيه.

٤) الصور الوصفية للطبيعة ودلالاتها: -

دارت كل أحداث الثلاثية في مدينة القاهرة، وانحصرت في أحيائها القديمة، فلم يخرج أبطالها من قاهرة الفاطميين سوى في لمحات عابرة إلى قصر شدّاد في العباسية، أو رحلة إلى الهرم أو زيارة سريعة للجامعة، ومنزل في المعادي وآخر في حلوان. وعندما ذهب السيد إلى بور سعيد لبعض أعماله، تركه محفوظ يذهب وحده واصطحب قارئه لزيارة الحسين مع أمينة. بل عندما خرجت شخصيات الثلاثية خارج قاهرة الفاطميين أظلمت البانوراما العامة وسلّط محفوظ شعاع ضوئه على أبطاله فرآهم القارىء وسط مسرح مظلم. فلم نرَ القاهرة التي اخترقوها في طريقهم إلى الهرم أو المعادي أو حلوان، وإنما رأينا شخصياته كأنما تتحرك في فراغ. وعندما ركب كمال الترام متوجهاً لحضور احتفال عيد الجهاد، لم يقل لنا محفوظ إنه ذاهب إلى بيت الأمّة، بل إلى حفل يخطب فيه النحاس باشا، ولم نتعرّف على الترام بضوضائه ومحطاته، والركاب وهي تصعد وتنزل، جلس أم وقف، في أي درجة ركب الترام، لم نرَ ديوان الحريم، شكل المقاعد، زمارة الكمساري، المدينة التي اخترقها والشوارع والأحياء التي مرّ بها.

وأقصى ما وصف لنا عندما توجه كمال لزيارة آل شدّاد في العباسية:

«طوت سوارس شوارع الحسينية، ثم أخذ جوادها المهزولان يخبّان فوق اسفلت العباسية والسائق يلهبهما بسوطه الطويل. كان كمال جالساً في مقدمة العربة على

(٦٠) قصر الشوق ص ٢٩٤.

طرف المقعد الطويل فيما يلي السائق، فأمكنه أن يرى بلفتة من رأسه - في غير جهد - شارع العباسية ممتداً أمام عينيه؛ في اتساع لا عهد للحي القديم به وطول لا يلوح له منتهى. أرضه مستوية ملساء، وبيوته على الجانبين ضخمة ذوات أفنية رحيبة بعضها يزدان بحدائق غناء.»(٦١).

وأمينة التي احتاجت إلى أن يصحبها دليل لتزور الحسين، وكان تجوالها في الحي بصحبة كمال مغامرة خطيرة وخيمة العواقب، خرجت وحدها مطرودة من بيت السيد....... ودخلت بيت أمها في الخرنفش!

بل إننا لم نرَ القاهرة القديمة، وإنما وصف لنا الشارع الذي تراه أمينة من بيتها في بين القصرين، والشارع الذي تراه عائشة من نافذتها في بيت آل شوكت بالسكرية. ولم يزد قصر الشوق عن إسم في مخيلة القارىء.

وإذا كانت المدينة بأحيائها وطرقها ومنازلها ومقاهيها وكل ملامحها لقيت هذا الإغفال في ثلاثية محفوظ، فلم تكن الطبيعة بأسعد حظاً. فلم يذكر لنا منها سوى حدائق المنازل التي قدمها في صورة هيكلية شاحبة في بضع كلمات آلية متماثلة. فبينما كانت حديقة قصر آل شدّاد:

«رحيبة تراءت رؤوس أشجارها العالية من وراء سور رمادي... الحديقة المترامية والصحراء الغارقة في الأفق، وتعرض هنا أو هناك نخلة سامقة أو لبلاب متسلق جداراً أو جدائل ياسمين مسترسلة فوق سور»(٦٢).

نجد حديقة منزل محمد عفت:

«السور العالي الذي يخفي ما وراءه - خلا رؤوس الأشجار

(٦١) قصر الشوق: ص ١٥٦.
(٦٢) قصر الشوق: ص ١٥٨.

العالية، أمّا هذه الحديقة المظللة بأشجار التوت والجميز والمهندسة بأشجار الحناء والليمون والفل والياسمين فشأنها عجب»[٦٣].

ولم تحظ حديقة بيت عبد الرحيم باشا بحلوان بأكثر من:

«تكتنفه حديقة أزهار»[٦٤]

ورأينا حديقة منزل فوستر في المعادي:

«........ أرض فضاء معشوشبة، تكتنفها من الجانبين أشجار الصفصاف والنخيل»[٦٥]

وبذلك طُمِست معالم الطبيعة في الثلاثية. فلم نرَ الصحراء عند زيارة الهرم أو النيل في زياراتنا المتكررة للعوّامة، لم نرَ السماء. وإنْ كان محفوظ قد أوجز كل هذا الإيجاز في وصف هذه الحدائق، فقد كان أكثر إسهاباً عندما قدم حديقة السطح التي صنعتها يد أمينة بستاناً معروشاً ربّت فيه أليف الطير من دجاج وحمام:

«........ بدأت أول ما بدأت بعدد قليل من أصص القرنفل والورد، وراحت تتكاثر منها عاماً بعد عام حتى نُضّدت صفوفاً بحذاء أجنحة السور ونمت نمواً بهيجاً، وخطر لخيالها أن تقيم فوق حديقتها سقيفة، فاستدعت نجاراً فأقامها، ثم غرست شجرتي ياسمين ولبلاب، ثم أنشبت سيقانها في السقيفة وحولْ قوائمها، فاستطالت وانتشرت حتى استحال المكان بستاناً معروشاً ذا سماء خضراء ينبثق منها الياسمين ويتضوّع في أرجائها عرف

---

(٦٣) السكرية ص ٤٧.

(٦٤) السكرية ص ٨٠.

(٦٥) السكرية ص ٢١٥.

(٦٦) بين القصرين ص ٤٢.

طيب ساحر. هذا السطح بسكانه من الدجاج والحمام، وبستانه المعروش هو دنياها الجميلة المحبوبة»(٦٦)

ورغم أن الخروج إلى الطبيعة الواسعة، الحقول والصحارى والغابات والأنهار والبحار ليس من تقاليد الرواية الواقعية التي انحصرت إلى حد بعيد في نطاق المجال الإنساني، وتمثل المدينة بمحيطها الإنساني الوحدة المكانية لوقوع الأحداث، إلاّ أن وصف محفوظ للطبيعة التي اختارها ممثلة في بضع حدائق، جاء فقيراً جداً بالنسبة لتقاليد الروائيين الواقعيين. وإن نظرة إلى وصف بلزاك لحديقة منزل السيد جرانديه(٦٧) أو فلوبير في وصفه لرحلة إيما بوفاري من ابونفيل إلى مدينة روان الذي قدم فيه مشاهد الطريق وصورة المدينة التي برزت أمامها عند وصولها(٦٨)، لتبرز الفارق الكبير في تقنيات الوصف التي استخدمها محفوظ في الثلاثية عن أساليب الواقعية.

وقد وقفنا في الثلاثية على بعض الصور الوصفية للطبيعة اختلفت عمّا قدمناه، وانفردت بصفات صبغت الوصف بلون غنائي عاطفي وشحنت النص شحنة رومانسية تتمثل في استخدامات خاصة في الوصف:

«مضت فترة صمت لم يسمع خلالها إلاّ حفيف الغصون وخشخشة أوراق جافة وزقزقة عصفور»(٦٩).

«يسيران جنباً إلى جنب في شارع السرايات تحفّ بهما أشجار الطريق الباسقة وترنو إليهما من فوق أسوار القصور، عيون النرجس الساجية وثغور الياسمين الباسمة في هدوء عميق»(٧٠).

---

(٦٧) H. de Balzac, Eugenie Grandet, P. 68.

(٦٨) G. Flaubert, Mme Bovary, P. 277 - 278.

(٦٩) قصر الشوق ص ٢٢٥.

(٧٠) قصر الشوق ص ٢٧٦.

«ياه ما أعظم هذه الأشجار الباسقة على الجانبين تتعانق أعاليها فوق الطريق فتنشر سماء الخضرة اليانعة، وهذا النيـل الجاري مكتسبـاً من وشيء الشمس غلالـة من اللآلىء»(٧١).

ويفسر لنا هذه الصبغة الرومانسية في الوصف أنها وردت من منظور كمال العاشق فجاءت رؤية ذاتية من خلال عـين الشخصية فتلوّنت بعاطفتها وصبغت بمشاعرها.

ونلاحظ ما في هذه المقاطع من سمة رومانسية، فإن زقزقة العصفور وخشخشة الأوراق وحفيف الأشجار، بالإضافة إلى عيون النرجس وثغور الياسمين، واتصاف الأشجار بـ«الباسقة» بينما كانت لا توصف بأكثر من «العالية» في مواضع الوصف الأخرى للحدائق، يؤكد هذه السمة. ولا شك أن الرومانسية التي تتسم بها تجربة كمال العاطفية انعكست في هذا الوصف الشاعري للطبيعة الذي لم يظهر في مواضع أخرى. إن مثل هذا الوصف الرومانسي لم تَخْلُ منه الرواية الواقعية فقد لجأ كتّاب مثل فلوبير وبلزاك إلى هذا الأسلوب، ولكنه كان يوظّف توظيفاً خاصاً، وهو خلق مفارقة بين عالم الواقع الذي تعيش فيه الشخصية وعالم الحلم والخيال، فإن إيما بوفاري تضفي على الطبيعة ألواناً من الحلم والرونق تفصل بينها وبين عالم حياتها اليومية، ومن هنا تأتي السخرية. ولكننا لا نشعر بنفس المفارقة عند محفوظ. بل إن العناصر التي يستخدمها في هذه المقاطع أقرب ما تكون إلى العبارات الجاهزة، جاءت لمصاحبة بعض المواقف التي تقترب إلى الشعرية الغنائية. حيث أن وظيفة الوصف هنا تختلف عنها في المقاطع الوصفية التي تتناول المنازل ذلك أن وظيفة الوصف عند تقديم المنازل هي تحديد إطار وقوع الأحداث قبل كل شيء، أمّا وظيفة هذه المقاطع فقد اختلفت. فهي لا تمثل الإطار العام للحدث ـ فالمكان

(٧١) قصر الشوق ص ١٩٧.

محدد مسبقاً - ولكن وظيفتها هي أن تصاحب مشاعر الشخصية وتعكسها. ولا شك أن هذه الوظيفة تعود إلى الأصل الرومانسي للاحساس بالطبيعة ودورها ذي البعد الرمزي عند الرومانسيين الذي أدّى إلى امتداد الصور الرومانسية عبر العصور. أمّا عند الواقعيين، فإن الأشياء هي التي غزت الرواية واحتلت مكان الصدارة، وأخذ دورها يكبر ويتضخم، وتفاقم حتى أصبحت هي الشاغل الأكبر لكتّاب الرواية الجديدة.

٥) علاقة الرسم بالوصف: -

وفي هذا المقام لا بدّ لنا أن نلاحظ ارتباط الوصف بفن آخر لصيق به وهو الرسم. فكثيراً ما ربط النقاد بين الرسم والأدب من حيث أن الأدب لون من التصوير، ولا شك أن هذه العلاقة أكثر لصوقاً بالوصف على وجه الخصوص. حيث أن الوصف هو محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات وقد أكد الروائيون على هذه العلاقة تأكيداً يظهر في كتاباتهم وأساليبهم، فكثيراً ما يرد ذكر الرسم والنحت في أوصافهم. ويجب ألّا ننسى أن «الواقعية» من حيث أنها حركة معينة بدأت في الرسم وانطلقت منه وأخذت تسميتها منه. ويقول هنري ميتران عن زولا: «إن أصدقاءه الرسامين شابان وسيزان وبازيل ومانيه وبيساروه ورينوار وفانتان لاتور هم الذين علّموه كيف ينظر إلى الحياة الحديثة، وأن ينظر إليها بعين الرسام الحاذق الذي يحسن ملاحظة العلاقات بين الأشكال والألوان والحركات والظلال والضوء. فأسلوب زولا هو أسلوب هؤلاء الرسامين[٧٢]. فالكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكل تشكيلاً فنياً متأثراً بالفنون التشكيلية فنستطيع أن نقول إن الوصف في الرواية هو وصف لوحة مرسومة أكثر منه وصف واقع موضوعي. ويقول «رولان بارت» إن

(٧٢) H. Mitterand, «Le Regard de Zola», **Europe**, N. 468 - 469, Avril - Mai 1968, P. 187.

الكاتب عندما يبدأ في عملية الوصف لا بدّ أن يضع إطاراً حول المشهد الذي يريد أن يصفه:

«يجب على الكاتب أن يحوّل الواقع أولاً إلى منظور مصور. ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه من إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه.... وعلى ذلك فليست الواقعية تقليداً للواقع بل هي تقليد صورة (مرسومة) للوقائع»[٧٣].

وتؤيد الإشارات العديدة إلى الرسم والنحت التي نجدها في المقاطع الوصفية هذه العلاقة. فمثلاً يقارن فلوبير مدينة روان بلوحة ساكنة. وكذلك جلزوردي عندما يصف غرفة جلوس جوليون العجوز، فيرى أنها تشبه لوحة لرمبران.

وقد لاحظ د. س. بلاند في مقاله «تعريض رقبة القارىء: وصف الخلفية في الرواية»[٧٤] أن الوصف في الرواية يتطور مع تطور الرسم. ويرصد بعض المعالم المشتركة بين الوصف في رواية القرن الثامن عشر ورسم المناظر الطبيعية المسماة «المشاهد المزاجية»، ويقارن أيضاً بين وصف فرجينيا وولف والرسم التعبيري. ويقول بلاند: إن عمل الرسام يأتي في المرحلة الأولى ليثقف عين الكاتب. ويرى روجيه جارودي[٧٥] أن ثمة

---

(٧٣) Roland Barthes, S/Z, Paris, Seuil, 1970, P. 61. «IL faut que l'écrivain par un rite initial transforme d'abord le «réel» en objet peint; aprés quoi il peut decrocher cet objet, le tirer dé sa peinture: en un mot le de - Peindre (dépeindre c'est faire devaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un language à un code mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste non à copier le réel main à copier un copie (peinte) du réel...».

(٧٤) D. S. Bland, «Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel» in Philip Stevick (ed.), **The Theory of the Novel,** New York, The Free Press, 1967, PP. 313 - 333.

(٧٥) Roger Garaudy, **Esthetique et Invention du Futur,** Paris, Anthropos 10/18, 1971, P. 45.

علاقة توافق بين نظرة آلان روب‌جرييه الروائي وفرناند ليجيه الرسام إلى الأشياء في ظهورها مستقلة عن سياقها البشري أي في «تشييئها» غير أن جارودي يجد ثمة اختلافاً بين الروائي والرسام في الأهداف والأساليب.

ولا يمكن أنكار علاقة الفنون وارتباطها وتكاملها والتفاعل الذي يقوم بينها مما يصبح عملية تلقيح وإخصاب متبادل بين الفنون. والذي لاحظناه في الثلاثية هو عدم وجود إشارات إلى الفنون التشكيلية بالإضافة إلى عدم الالتفات إلى الشكل أو اللون، والظلال أو علاقات الأشياء من حيث مواضعها. مع أن الفنون التشكيلية تقوم على تفاعل هذه العناصر. وقد تعود هذه الظاهرة إلى ابتعاد القصاص عن مجال الفنون التشكيلية. وقد أكدّ الاستاذ يحيى حقي على هذا الانفصام ويرى أن ذلك زاد صعوبة مهمة القصاصين. فهو يرى أنهم كانوا يعيشون في شبه عزلة عن أبناء الفنون الأخرى(٧٦) وتؤيد قراءتنا للثلاثية ذلك، فإننا لم نشعر من قراءتها أن محفوظ مهتم بالفنون التشكيلية أو تابع حركتها في مصر أو الخارج.

وقد حاول الأستاذ بدر الدين أبو غازي أن يستنبط من قراءة نصوص محفوظ علاقة بين أعماله والفنون التشكيلية فيقول عن وصف حجرة أمينة في بين القصرين.

> «هنا تتبدّى مَلَكَة التكوين التشكيلي - الإحساس بالمنظور وقدرة توزيع الظلال والألوان - ويستقيم الوصف الأدبي لوحة متكاملة الأركان من هذه اللوحات التي تصور مداخل البيوت القديمة الأليفة وتجمع عناصرها وألوانها»(٧٧).

وفي تعليق أبو غازي هذا تجاوز لما في النص نفسه من عري وهيكلية.

---

(٧٦) يحيى حقي: مؤلفات يحيى حقي جـ ١، ص ١٨.

(٧٧) بدر الدين أبو غازي: لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلي، الهلال عدد خاص عن نجيب محفوظ، فبراير، ١٩٧٠.

فوصف نجيب محفوظ لا يتوقف عند تفاصيل الألوان، ولا يقدم الأشكال والمنظور ولكنه يقف على العموميات والخطوط العريضة(٧٨) وسرعان ما ينتقل محفوظ من الوصف نفسه إلى مشاعر الشخصية وتحليلها بعيداً عن المنظر أو تفاعلها به وإلى تناول حركتها ومجيئها وذهابها.

إن وصف نجيب محفوظ يختلف اختلافاً كبيراً عن وصف الواقعيين وله خصائص تضفي على نص روايته سمات خاصة تأتي من تداخل عنصري الزمان والمكان ولقد أحسسنا عند قراءة الثلاثية قراءة دقيقة أن الوصف فيها يتميز بإيقاع خاص يعطيها طابعها المميز.

٦ ـ علاقة المكان والزمان في الوصف: الوصف «المتزمِّن» أو الصورة السردية

إن المقاطع الوصفية في النص الروائي تمثل وقفة زمنية ولذلك نجد نوعاً من التوتر يسود النص بين دفع مستوى القص الأول الذي يندفع بالأحداث إلى الأمام على خط الزمن، وبين جذب المقطع الوصفي الذي يشدّ النص نحو الاستقصاء والسكون. وكما لمسنا في تحليل شجرة الوصف يستطيع الوصف أن يجذب النص ويجمّده إلى ما لا نهاية. ومن هنا يمكن أن نتنبأ باتجاهين:

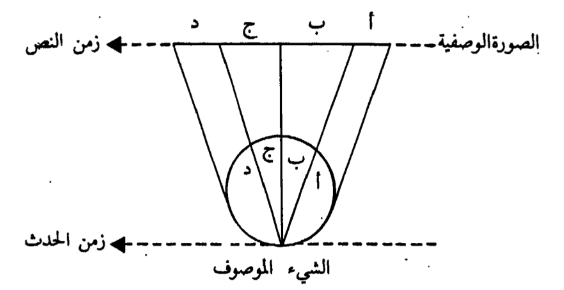
- أحدهما يخضع لدفع الزمن «فيزمِّن» المقاطع الوصفية.
- والآخر يستسلم للاستقصاء «فيمكِّن» الزمن.

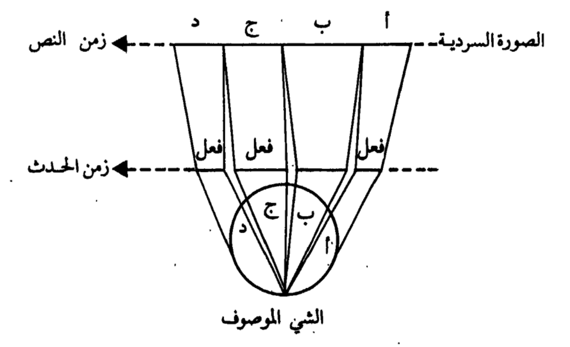
وقد يتضح الفرق بين الصورة الوصفية والصورة السردية من الشكلين التاليين: (٧٩)

---

(٧٨) ونلاحظ في ثرثرة فوق النيل حيث ورد وصف جذع شجرة تميز بدقة افتقدناها تماماً في الثلاثية واستخدم فيه أسماء الأشجار من كافور وجزورينا وكاسيا.

(٧٩) J. Ricardou, Problémes du Nouveau Roman, Ed. du Seuil, 1967, P. 217.
وقد أضفنا إلى الشكلين الواردين عند ريكاردو بعض التعديلات لمزيد من الوضوح.





أمّا الأول فيعود إلى جذور قديمة وإلى تقاليد الملحمة الهوميرية. فيربط وصف الأشياء بالفعل. فإذا جاء وصف الملابس فإنما يأتي أثناء ارتداء

الشخصية لها (راجع الألياذة وصف ملابس الأمير باريس وهو يرتديها متأهباً لخوض المعركة)[٨٠]. ومن أهم الأوصاف وأروعها في الألياذة وصف درع «آخيل»[٨١] فهذا الوصف يستغرق خمس صفحات بأكملها. وهو يروي لنا عن تصنيع الدرع فنشاهد إله النار «هيفايستوس» وهو يقوم بتشكيل الدرع قطعة قطعة. وبالإضافة إلى هذا التزمين، وهو صناعة الدرع، نجد مستوى آخر من التزمين: حيث أن الرسوم الذي يحفرها الإله زينة للدرع تمثل أشخاصاً قد دبّت فيهم الحياة فهم يذهبون ويجيئون ويغنون ويقومون بأعمالهم اليومية، وبهذا الأسلوب أضاف هوميروس عنصر الحركة على الوصف والتحم بالقصّ وأصبح بدوره قصّاً مستقلاً.

ويسمي جيرار جينيت هذا الأسلوب من الوصف: الوصف المسرد ونستطيع للإيضاح أن نسميه صورة سردية[٨٢].

وتختلف الصورة الوصفية عن الصورة السردية في أن الأولى تصف ساكناً لا يتحرك. أمّا الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل..

أمّا في الشكل الأول فالكاتب يسقط العناصر المكوِّنة للشيء الموصوف على النص الروائي فيخضع الوصف إلى خطية الكلمة والنص الأدبي وزمنيتها، ولكننا في نفس الوقت نجد توقفاً في زمن القص. فإن تجزئة الشيء إلى عناصره المكوِّنة وتناولها تباعاً يفسد تناولها ككتلة واحدة ويخضعها للتزمين. ولكنه تزمين مفتعل، لأنه لا يترجم حركة حقيقية. وقد يدخل الكاتب (وفي أغلب الأحيان يضطر إلى ذلك) ظرف الزمان على النص الوصفي دون أن يكون له في الحقيقة معنى زماني مثل «ثم» و«بعد ذلك». فبالرغم من أن الزمن الروائي متوقف فإن الزمن النصي يسير إلى الأمام

---

(٨٠) Homer, The Illiad, Middlesex, Penguin Classics, Book III, P. 72.

(٨١) Ibid, Book XVIII, PP. 349 - 353.

(٨٢) عز الدين اسماعيل: **التفسير النفسي للأدب**، القاهرة، دار المعارف ١٩٦٣ ص ٧٣.

دون أن يتحرك القصّ. أمّا الصورة السردية فإنها تتميز بالحركة، وإدخال الفعل في المقطع الوصفي يزيل التوتر القائم بين القصّ والوصف ويوجه النص إلى الحركة.

ولا شك أن محفوظ قد زمّن وصفه في الثلاثية إلى أقصى حد. فإنه لا يصف الأشياء الثابتة ولكنه يصوّر الحياة أي الحركة. وقد فطن بدر الدين أبو غازي إلى هذه الحقيقة حين قال: «إذا كانت القاهرة هي المسرح الرئيسي لأحداث روايات نجيب محفوظ وقصصه فإن رؤاه لم تعلق بمشاهدها الخارجية وحدها ولكنه يغوص في خباياها يصوّر حياة الشعب في عباداته وفي مباذله، تلتقي عنده كل المتناقضات التي تمنح الحياة إيقاعها الغريب»[٨٣].

فإذا كان هناك توتر بين السرد والوصف، فإن السرد يتغلّب عند محفوظ، وسرعان ما ينتقل من الوصف الساكن إلى الوصف السردي. فوصف مجلس القهوة يبدأ بوصف للصالة والمجلس ثم ينتقل إلى الابنتين «بينما جعلت خديجة وعائشة تستحثان الشاربين على الفراغ من شربهم لتقرأ لهم الطالع في فناجينهم راح ياسين يتحدث حيناً ويقرأ في قصة اليتيمتين من مجموعة مسامرات الشعب حيناً آخر»[٨٤]. ويستمر محفوظ في «وصف» الجالسين وشربهم القهوة ونشاطهم في هذا المجلس المحبب إليهم. ومثل هذه الصور التي تتناول حياة أفراد الأسرة في كل نشاطاتهم تملأ صفحات الثلاثية. إن الوصف في الثلاثية أقرب إلى التصوير السينمائي منه إلى أسلوب التصوير الفوتوغرافي أو الرسم. فالصورة عند محفوظ متحركة. إن وصف الطعام عند تناول الافطار لا يتجاوز الثلاثة أسطر، أمّا وصف تناول الشخصيات الإفطار فيشغل اثنين وثلاثين سطراً[٨٥]. وإذا لم يتجاوز وصف

(٨٣) بدر الدين أبو غازي، لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلي ص ٦٠.
الهلال، فبراير ١٩٧٠،
(٨٤) بين القصرين ص ٦١.
(٨٥) بين القصرين ص ٢٧.

ملابس السيد سوى كلمتين «جبة وقفطان» فإن عملية خلع الملابس تشغل ستة أسطر:

«ولّما تدانت المرأة منه بسط ذراعيه فخلعت الجبة عنه وأطبقتها بعناية ثم وضعتها على الكنبة، وعادت إليه ففكّت حزام القفطان ونزعته وجعلت تدرجه بالعناية نفسها لتضعه فوق الجبة، على حين تناول السيد جلبابه فارتداه ثم طاقيته البيضاء فلبسها وتثاءب وجلس على الكنبة ومد ساقيه مسنداً قذاله إلى الحائط...»(٨٦).

ولا شك أن هذا الأسلوب في الوصف السردي يؤكّد نوعية الثلاثية الخاصة. فإذا كانت المقاطع التي تمثل الصور الوصفية لم تتجاوز الأربعين مقطعاً فإن الصور السردية تمثل جزءاً كبيراً من الرواية وتلعب دوراً هاماً في نسيجها. ذلك أن تراكم هذا الوصف السردي يركز على تصوير الشخصيات في حياتهم اليومية ولا يركز على الأشياء الساكنة. إن ما أسماه محمود أمين العالم «اللوحة الفنية التي تحرص على تصوير ملابسات وتقاليد معينة سواء كانت اجتماعية أو عائلية أو مزاجية. مثل مجالس الأنس من أصحاب المزاج، ومجالس القهوة في البيت ومجالس الخمارات ولعلّ دخلة السيد أحمد عبد الجواد على زبيدة في بداية بين القصرين أو سهرات العوّامة بين العالمتين زبيدة وجليلة من أمتع هذه اللوحات التسجيلية الفنية. إننا في هذه اللوحات نستمتع بكنوز لا حصر لها من الأغاني والنكات وتقاليد مجالس الأنس. وتتكشف أمامنا أسرار عالم من عوالم حياتنا الاجتماعية والقومية التي اندثرت تماماً»(٨٧).

فإن «اللوحة» في الصورة السردية لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات

---

(٨٦) بين القصرين ص ١٣.

(٨٧) محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ٦٩.

ساكنة وإنما تتناول الحياة أي الحركة، وذلك بإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية:

«اتجهت المرأة نحو المرآة وألقت على صورتها نظرة فرأت منديل رأسها البني منكمشاً متراجعاً وقد تشعثت خصلات من شعرها الكستنائي فوق الجبين، فمدّت أصابعها إلى عقدته فحلّتها وسوّته على شعرها وعقدت طرفيه في أناة وعناية، ومسحت براحتيها على صفحتي وجهها كأنما لتزيل عنه ما علق به من آثار النوم»[88].

فإننا نرى في المثال السابق بعض الخصائص المميزة لأسلوب نجيب محفوظ في الوصف فهذه الصورة تضع المرأة أمام عين القارىء وتدخل في أدق تفاصيل حركتها. فيقف عند عملية فكّ المنديل وإعادة ربطه. ولا يقع التركيز في هذه الصورة على المنديل نفسه، وإنما على تعامل المرأة معه. فإنه يبدأ بالمنظر الكلي للمرأة واقفة أمام المرآة ترتّب هندامها، وهنا تظهر بعض تفاصيل لم نرصدها في الصورة الوصفية فإن إدخال الواقع عند نجيب محفوظ يتجسّد في إدخال الحركات المميزة للشخصيات لا الأشياء المرتبطة بهم. وهذا يبدو واضحاً في مشهد مثل مشهد فرح عائشة. حيث وصف المدعوين والمدعوات والمأكولات والمشروبات والمكان نفسه لا يتجاوز الإشارات العابرة أمّا الحركات والإيماءات والأنشطة المختلفة التي تقوم بها الشخصيات المختلفة فهي موضع اهتمام الكاتب. وإذا أردنا أن نلبس صورة عائشة في ثوب الزفاف لا نجد وصفاً مستقلاً له، وإنما يذكره متعجلاً خلال بمقطع أوسع يتناول خروج العروس من منزل أبيها ودخولها السيارة. فوصف الثوب لا يأتي منفصلاً، ولا يحمل دلالة أو معنى أو إشارة خاصة، وإنما التركيز في العبارة يسلط على الحركة والإيماءة:

«فمرقت عائشة إلى السيارة في سرعة خاطفة كأنما تخاف أن

(٨٨) بين القصرين ص ٦.

يشتعل فستان العرس أو قناعة الحرير الأبيض الموشّى بالفلّ والياسمين تحت نظرات المتطلعين»[٨٩].

فالتركيز في هذا المقطع يقع على «المروق» و«السرعة» والإحساس بالخوف على الرداء، أمّا الفستان ذاته فذكره يدخل في إطار الحركة ولا يستقلّ بنفسه ومن هنا نرى تفضيل محفوظ للشخصية المتحركة على الشيء مستقلاً عنها لأنها عنده هي الأهم.

ولا يقوم بناء الديكور في ثلاثية نجيب محفوظ على الأشياء التي تملأ المكان، وإنما على حياة الشخصيات اليومية. والتفاصيل الدقيقة التي يقف عندها محفوظ، ليست تفاصيل الأشياء الساكنة ولكنها تفاصيل الحركات الدقيقة[٩٠] التي تعطي للرواية إيقاعها البطيء. ـ فإننا رأينا في الفصل السابق أن نجيب محفوظ لا يلجأ إلى «التلخيص»، أو إلى شحن فترات زمنية ممتدة في مقاطع نصية مقتضبة، حيث أن هذا الوصف السردي لا يهدف إلى تحريك الحدث إلى الأمام، ولكن يلعب نفس دور الصورة الوصفية التي رأيناها عند بلزاك أو فلوبير أو زولا؛ فمحفوظ ينفر من الوصف المطوّل، ويقول محفوظ:

> «إني أعلم أن بلزاك عبقري وهو خالق الواقعية كلها لكن لم يكن باستطاعتي أن احتمله وهو يصف مشهداً في ثمانين صفحة مثلاً... لقد قرأت مذهبه واتجاهه بعد أن تهذّب وتطور عند أناس غيره»[٩١].

هذا بالإضافة إلى أن محفوظ يرى أن اللغة العربية الكلاسيكية لغة

---

(٨٩) بين القصرين ص٢٩٠.

(٩٠) بين القصرين ص ٨٩ ـ ٩٧ ياسين جالساً في المقهى/ الشجار بين مريم وزنوبة، قصر الشوق ص ٣١٠.

(٩١) فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، ص ٢٧٠.

تجريدية إلهية مقدّسة، لم تُخلق لوصف الحياة وجزئياتها وأن التراث العربي (ويضرب مثلاً الأغاني وألف ليلة وليلة) لم يوجد فيه وصف مفصل لمظاهر الحياة:

> «فإذا قرأت مثلاً أن شاعراً دخل على أمير المؤمنين وأنشده قصيدة فخلع عليه الخليفة خلعة ما، لا أعرف ما شكل العطفة التي دخل منها الشاعر أو حتى كيف دخل على أمير المؤمنين. أو هل كان هناك باب خارجي أو حديقة أو ممر حتى يصل إليه. والحجرة التي يجلس فيها الخليفة ما طبيعتها أو شكلها؟ هل كان جالساً على ديوان أو جالساً على الأرض؟ ماذا يوجد على الحائط؟ ولا نستطيع أن نعرف نوعية الملابس التي كان يرتديها الخليفة أو الشاعر. ولذلك عندما بدأنا نكتب هذه اللغة ونطوّعها للحياة اليومية، وأن نصف بها الإنسان من أصابع قدمه إلى رأسه، وحركاته وإيماءاته كان الصراع رهيباً»[٩٢].

ولا شك أن في قول نجيب محفوظ شيئاً من المبالغة حيث أن اللغة العربية لغة تصويرية وغنية بالمفردات الوصفية. وعرف الشعر العربي بالوصف الدقيق لكل مظاهر الحياة البدوية ولكن مشكلة الروائي هي بُعْد هذه المفردات عن واقعه وعن مظاهر الحياة الحديثة. وهناك من جانب آخر حصيلة هائلة من المفردات التي قد تنطبق على مظاهر الحياة اليومية ولم يلجأ إليها الكاتب لأنها اختفت من مفردات الكتّاب ومن الاستخدام الشائع في اللغة واعتزلت حياتنا اليومية مكتفية بالبقاء بين جلدتي المعاجم (مثل الألوان المختلفة التي نجد لها قوائم مفصّلة في كتب اللغة العربية ولا تظهر في لغة محفوظ) واستعاض محفوظ عن هذا الجدب في صراعه مع اللغة الكلاسية بأن أسقط وصف الأشياء الساكنة، وركّز على جانب آخر وهو

(٩٢) من حديث في البرنامج الثاني، ٢٩ أكتوبر ١٩٧٧.

الأفعال المتحركة. فإن الثلاثية تركّز على الحركة والإيماءة على أنها تعبير عمّا يختلج في نفس الشخصية من مشاعر وصراعات وأحاسيس، والحركة الظاهرة هي مفتاح لما يدور في النفس. فبينما لا يصف محفوظ دكان السيد أحمد عبد الجواد في تفصيلاته، فإنه يصفه في نشاطاته المختلفة من مراجعة للدفاتر ومراقبة للمارة واستقبال للزبائن ومجاملة للزائرات وحديث مع جميل الحمزاوي وكل هذا الوصف يوصله إلينا في إطار الصورة الوصفية التي تذكّرنا إلى حد بعيد بأسلوب الجاحظ في الوصف. إن الجاحظ الذي عُرِف بالتصوير ورسم المشاهد التي تقع أمام عين القارىء وعُرِف بالصور في «الحيوان» و«البخلاء»، لم يكن يصور مناظر ثابتة، بل كان يلجأ إلى التصوير السردي لأنه كان يريد أن يصوّر السلوك. والسلوك يتمثّل في الفعل لا في الأسماء. في الحركة لا في السكون. وكان يرى أن السلوك أو الحركة هي التي تنمُّ عن الخلق الظاهر والباطن. ونذكر هنا الصورة التي ساقها طه الحاجري في مقدمة كتاب البخلاء نموذجاً لفن تصوير الجاحظ للشخصية ورسمه لها وهي صورة الأسواري:

«وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربّد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر، فلمّا رأيت ما يعتريه وما يعتري الطعام منه، صرت لا آذن له إلاّ ونحن نأكل التمر والجوز والباقلّي. ولم يفجأني قط وأنا آكل تمراً إلاّ استفّه سفّاً، وحساه حسواً، وزادا به زدوا. ولا وجده كثيراً إلاّ تناول القطعة كجمجمة الثور. ثم يأخذ بحضنيها، ويقلها من الأرض. ثم لا يزال ينهشها طولاً وعرضاً، ورفعاً وخفضاً، حتى يأتي عليها جميعاً. ثم لا يقع غضبه إلاّ على الأنصاف والأثلاث. ولم يفصل تمرة قط من تمرة. وكان صاحب جمل ولم يكن يرضى بالتفاريق. ولا رمى بنواة قط، ولا نزع قمعاً، ولا نفى عنه قشراً، ولا فتشه مخافة السوس والدود. ثم ما رأيته قط إلاّ وكأنه طالب ثأر، وشحشحان

صاحب طائلة. وكأنه عاشق مغتلم، أو جائع مقرور»[٩٣].

ويعلّق طه الحاجري «أنظرْ كيف استطاع الجاحظ بهذا الخيال المبدع أن يرسم هذه الصورة دون أن يغادر من مقوماتها شيئاً... وكأن لا فرق بين أن يقدمها إلينا في هذه المجموعة المختارة اختياراً دقيقاً والمؤلفة تأليفاً بارعاً من الألفاظ والكلمات وبين أن يرسمها مصور عبقري بخطوط وألوان إلاّ أنها تمتاز هنا ـ ولا ريب ـ بالتعبير عن الحركة مما لا يد للتصوير به ولا قدرة عليه»[٩٤]. وتعليقاً على تعليق طه الحاجري: فإننا لا نجد في هذا الوصف للجاحظ وقوفاً عند تفاصيل الهيئة الخارجية للشخصية الموصوفة أو لطبيعة المجلس نفسه أو ألوان الأطباق وطريقة تقديمها أو «الألوان والخطوط» كما يقول الحاجري، إنما الصورة كلها من أول كلمة «وكان إذا أكل ذهب عقله» صورة سردية تقف على الفعل وعلى السلوك وطريقة تناول الطعام، ومما يؤكِّد هذه الخاصية في أوصاف الجاحظ اهتمامه بالإيماءات والحركات: حيث إنه وضع كهدف لكتابه التعرّف على «الصفات التي نمت على المتكلفين»[٩٥] فهو مولع بهذا النوع من البحث والتتبع للحالات النفسية الخفية، وتبين الحركات اللاشعورية المختلفة، وملاحظة الصلة بينها وبين الحركات والسمات الظاهرة، «من كلمة عابرة أو إشارة طائرة أو لفتة سريعة»[٩٦] ولا شك أن الجاحظ ـ وقد لقّبوه بخالق النثر العربي ـ قد استحدث أسلوباً نراه ممتداً إلى كاتب الثلاثية. حيث أن التفاصيل الدقيقة عند محفوظ تقترب من هذه الإيماءات التي عُرِف بها الجاحظ وأعطت صورة دلالتها الاجتماعية والخلقية. حيث أن الصور عند الجاحظ صور أخلاقية. ونرى أن محفوظ في هذا المجال ينضوي تحت لواء الجاحظ وتقاليد النثر

---

(٩٣) الجاحظ، البخلاء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٧٩ ـ ٨٠.
(٩٤) نفس المصدر، المقدمة ص ٤٩.
(٩٥) نفس المصدر ص ٣.
(٩٦) نفس المصدر ص ٥٠.

العربي في الحكي والقصّ. فإن محفوظ على حق عندما يلاحظ خلو كتاب الأغاني وألف ليلة وليلة من الوصف. ولكن الذي يفتقده محفوظ هو من باب الصورة الوصفية. وهذا النوع من الوصف لم يصل إلى شكله المعقد سوى في رواية القرن التاسع عشر في الغرب. فإذا عدنا إلى الرواية الغربية ما قبل الواقعيين فلن نجد فيها مقاطع الوصف المطوَّلة. ومحفوظ لم يسلك سلوك واقعيي القرن التاسع عشر في هذا المجال وقد تكون هذه الظاهرة ـ أي التأكيد على عنصر الحركة ـ مما يفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية في الأدب العربي. فالتصوير في الشعر لا يخضع لعنصر الزمن. بينما التصوير في النثر يركِّز على الحركة.

ويبدو لنا أن هناك عاملاً آخر كان له أثر في محفوظ روائياً هو السينما. فبينما لا يذكر محفوظ الفنون التشكيلية، فإنه نشأ في جيل اكتشف السينما وتعرَّف عليها وأحبها. ومحفوظ من الذين يرون أن السينما تستطيع أن تحلّ محل الكتاب في جميع المجالات سوى في مجال «بعض المسائل الذهنية» وبما أن السينما فن الصور المتحركة فإن انعكاسها على الصورة اللغوية يؤدّي إلى الصورة السردية، وهذه الصورة تتصف عند محفوظ بخصائص تجعلها أقرب إلى ما يُسمَى في التصوير السينمائي بالـ Close Up أو الصورة عن قرب. وما يميز هذا الأسلوب من التصوير عن غيره، هو الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والإيماءات الخاطفة. فالتصوير عن قرب يعطي صورة محفوظ السردية تفصيلاً لا نجده في صورته الوصفية. فبينما أتت الصورة الوصفية هيكلية «كروكية» إلى حد بعيد كما أسلفنا الذكر فإن الصورة السردية تأتي مفصلة دقيقة معبرة.

وتغلب صيغة التصوير عن قرب على مشاهد الثلاثية ويندر تقديم المشاهد البانورامية، فإننا لا نلتقي بالجماهير أو مجموعات كبيرة من الأشخاص، ولكن الصورة تتركّز على عدد قليل من الأشخاص وتظل محصورة في مكان ضيق.

وإحدى سمات التصوير عن قرب التي يلتزمها محفوظ في الثلاثية

أيضاً، هي بطء الحركة. إذ تختفي الحركات والنقلات السريعة، وتتعمّق صوره في تفحص أبطاله من الداخل، بينما تخفت الحركة الخارجية.

وتقترب من حركة «مكانك سر» فالشخصية لا تترك مكانها في الحقيقة فهي شبه حبيسة. فالحركة في الثلاثية ليست في الحقيقة انتقالاً من مكان إلى آخر، ولكنها حركة محدودة في مكان محدود مغلق. ومن هنا يأتي البطء الذي يتميز به نص الثلاثية.

فيجلس ياسين في المقهى يقلّب ذكريات الماضي المرتبطة بصباه وأمامه دورق وقدح. فالكاتب لا يصف الدورق والقدح وإنما يصف ياسين نفسه وهو يشرب: والمقطع كله يعتمد على الفعل:

> «انقطعت من شدة الامتعاض عن ذاك سلسلة خواطره فقلّب عينيه فيما حوله واجماً، ثم صبّ من الدورق في القدح وشرب وقد لمح وهو يعيد القدح إلى موضعه نقطة من سائل منداحة فوق طرف جاكتته فظنها خمراً وأخرج منديله وأنشأ يدلكها، ثم خطر له خاطر فتفحص ظاهر القدح فرأى قطرات من ماء عالقة بأسفله فرجّح أن ما سقط على سترته ماء لا خمر واستردّ طمأنينته»[97].

فالحركة هنا بطيئة تفصيلية وتقف عند أدق إيماءة تقوم بها الشخصية وتمثل حركات صغيرة دقيقة.

إن الوصف في روايات فلوبير وبلزاك وزولا يقف عند تفاصيل الأشياء أمّا الوصف في الثلاثية فيقف عند تفاصيل الأفعال. وقد فطن يحيى حقي إلى هذه الحقيقة عندما أشار إلى نوع التفاصيل التي يقف عندها محفوظ:

> «أغلب الذين قرأوا نجيب محفوظ أو كتبوا عنه وهو في هذا النمط الأستاتيكي لم يفهم الانتباه لهذه التفاصيل الصغيرة.

---

(97) بين القصرين، ص ٨٩.

إنه لا يجد بأساً إذا وصف وصول شخص إلى المحطة أن يقول ـ على مهل ـ إنه نزل من القطار إلى الرصيف فتقدّم إليه شيال حمل حقيبته وسار إلى باب المحطة فنقده أجره واستقل تاكسي كان واقفاً وراء الباب»(٩٨).

ويعزو يحيى حقي هذه التفاصيل الدقيقة إلى البناء الزماني للرواية حيث أن «التفاصيل الدقيقة هي خير أساس ملتحم أشد الالتحام بالزمن الذي يسير طولاً بكراهة القفز»(٩٩) وحقي يعزوها أيضاً إلى رغبة المؤلف في الاختفاء. وهذا مجال حديث آخر. ولكننا نرى أنه بالإضافة إلى توظيف هذه التفاصيل لوقف مسار الزمن السريع، وإضفاء الإيقاع البطيء على النص، فإن هذه التفاصيل تدخل في إطار وظيفة الصورة الوصفية عند الواقعيين فهذا الوصف يوحي بإدخال الواقع الخارجي في النص الروائي. وكلما دقّت التفاصيل ازداد توهم القارىء بواقعية النص (ويستخدم محفوظ إيماءات مثل التجشؤ والتبول للإيحاء بالواقع اليومي بكل أشكاله وأبعاده حتى أكثرها ابتذالاً).

ويخدم هذا البطء في الحركة من خلال الوصف البناء العام لحركة الزمن في الرواية حيث أن لا ثورة عند محفوظ ولا انتقالات مفاجئة من حال إلى حال ولا تطوراً واضحاً ملموساً في الشخصيات ولكن التطور بطيء وكأنه يدبّ في الشخصية دون علمها أو درايتها.

٧ ـ بناء المكان الروائي في الثلاثية: ـ

إن طبيعة المكان في العالم الخارجي تتسم بالعزلة. وقد شكّلت هذه العزلة حياة البشر وفرضت عليهم أنماط سلوك نابعة من هذه العزلة. وحاول الإنسان كسر نطاق العزلة المفروضة عليه بوسائل الاتصال التي

---

(٩٨) يحيى حقي، عطر الأحباب، دار الكتاب الجديد، القاهرة، ١٩٧١، ص ٨٨.
(٩٩) نفس المرجع، ص ٨٨.

تطورت على مر العصور. وأحدثت ثورة الاتصالات الحديثة من وسائل انتقال سريعة، إلى نقل الصوت والنبأ والصورة الفوري تغيرات شاملة في حياة الإنسان وسلوكه. غير أن هذه الثورة الحديثة لم تغير من عزلة الفرد في داخل مجتمعه، بل لعلَّ هذه العزلة والغربة قد ازدادت مع تطور أنماط الحياة الحديثة.

وقد خلَّفت هذه العزلة المكانية متتالية من القواقع المادية والمعنوية احتبس الإنسان داخلها. ورغم أن هذه القواقع قد خلقت حواجز وحدوداً شكَّلت عوائق تقف في وجه الإنسان في سعيه للاتصال بالعالم والآخرين، إلَّا أنه استخدمها في نفس الوقت لحماية نفسه. والدوائر اشتركت جميعها في مركز واحد هو ذاته: فعاش الإنسان داخل جسده الذي مثَّل الدائرة الأولى، ثم داخل منزله الذي مثَّل الدائرة الثانية تليها دائرة الحي فالمدينة فالمقاطعة فالدولة فالعالم فالكون. كما عاش في نفس الوقت متتالية أخرى من الدوائر العازلة تتمثل في نفسه وعائلته وقبيلته وجنسه وموطنه والإنسانية. وصاحبت محاولات الإنسان اختراق كل من هذه الحواجز ليلتقي بالآخرين والبشرية محاولات مضادة في الاتجاه تسعى إلى الانعزال عن كل ذلك لحماية نفسه.

ونتج عن هاتين المحاولتين في هذين الاتجاهين المتضادين أن ظلَّ الإنسان حبيس كل من هذه القواقع المختلفة رغم اختلاطه الظاهر بالآخرين، وما يبدو من انطلاقه في العالم الرحيب. يحادث ويصادق ويحب ويتعامل مع العالم والآخرين وهو في نفس الوقت في عزلة حقيقية عنهم نابعة من محاولته حماية نفسه من كل ذلك، عاش داخل القواقع المغلقة بعضها داخل بعض رغم مظهره الخارجي الذي يوحي باتصاله وتوحّده مع كل هذه المجموعات، وما يبدو من اختراقه لكل هذه الحدود.

وقد انعكس هذا الواقع المتناقض في عالم ثلاثية نجيب محفوظ. فهذه الشخصيات التي يراها الناظر فيخيل إليه أنها متقاربة متصلة متعارفة، يعيش كل فرد منها في عالم منفصل متفرِّد لا يتصل بالآخرين إلَّا مصادفة.

وفي كل مرة تنكسر قشرة إحدى هذه القواقع فتتكشّف حقيقة إحدى هذه الشخصيات لِمَنْ أُتيح لـه أن ينظر من خـلال هذا الثقب عـلى حقيقة الشخص الذي يعايشه ويخيل إليه أنه يعرفه حق المعرفة، يُفاجَأ الناظر بحقيقة مخالفة لكل توقعاته تصدمه وتهدم الصورة التي بناها للآخر.

فلا يعرف ياسين حقيقة أبيه إلاّ عندما يراه من ثقب الباب في بيت زبيدة، ولا يعرف السيد حقيقة ابنه فهمي إلاّ عندما تنشق القوقعة في مسجد الحسين ويتعرّف عليه «كأحد أخواننا المجاهدين». ويفجأ السيد مرة أخرى بأن كمالاً هو الأديب الناشىء الذي يدّعي أنه من سلالة القردة عندما يلفت نظره أحد أصدقائه إلى مقال كتبه كمال. ولم تعرف عائلة عبد الجوّاد حقيقة جارتهم وصديقتهم مريم إلاّ عندما كُشِف النقاب صـدفة لكمال عن العسكري الإنجليزي جوليون وهو يحادثها خلسة. ولم يتعرّف كمال على الوجه الباسم لأبيه إلاّ عندما دخل عليه الدكان فجأة فرآه يمازح أحد أصدقائه. ولم يتعارف ياسين وكمال إلاّ عند التقائهما معاً على باب عاهرة. بل وأحب كمال عايدة وتأكد انغلاق عالمها أمامه عندما لم يدخل القصر إلاّ يوم زفافها لغيره.

كل هذه العوالم تتجاور ولا تتداخل. فالسيد يعيش في ثلاثة عوالم منفصلة: عالم المنزل ـ عالم الدكان ـ عالم مجالس السهر والعوالم ويحرص على بقاء كل منها منعزلاً عن الآخر. ويحرص كمال عاشق الفلسفة على الكتابة في مجلات بعيدة عن أيدي تلاميذ كمال مدرس الإنجليزيـة وزملائـه، وبعيدة عن متناول أبيه. ويخفي فهمي مشاركته في الثورة عن كل مَنْ حوله فيوصي كمالاً بألاّ يشي به عندما التقيا في إحدى المظاهرات.

بل إن العزلة المكانية امتدّت في النص إلى أبعد من ذلك. فرغم أسماء الأحياء التي عرفت أجزاء الثلاثية فإننا نلاحظ أن محفوظ لم يقدم الأحياء نفسها مكتفياً بأن يقدم لنا بيت الأسرة في كل من هذه الأحياء، فلم يكن الحي في حقيقته سوى بيت الأسرة. واتفق في ذلك مع جلزورذي الذي أطلق إسم الأحياء على بطون الأسرة وفقاً لمكان سكنها دون أن يكون لهذه

الأحياء أية وظيفة فنية أبعد من ارتباط فرع الأسرة بإسمها. وقد دفع ذلك كلاً من محفوظ وجلزوورذي إلى ابتداع محور مكاني يجمعا فيه شمل هذه الشخصيات المتفرقة ويتم فيه اتصال ظاهري وتتبادل فيه الأخبار. فبينما اجتمع آل عبد الجوّاد في مجلس القهوة، أقام جلزوورذي «بورصة الفورسايت» في مجلس العائلة بمنزل تيموثي الأخ الأعزب الذي يعيش مع أخـواته العوانس.

فالأحياء في الثلاثية تفقد الرحابة والاتساع وتتقلص إلى حيِّز محدود لا يتجاوز البيت. فبين القصرين لا يتجاوز بيت السيد مع إشارات محدودة للدكاكين والمحال المجاورة. وقصر الشوق لا يتجاوز بيت ياسين والسكرية بيت آل شوكت وحلوان هي بيت عبد الرحيم باشا عيسى والعباسية هي قصر آل شدّاد. ويستمر انكماش المكان وانغلاقه في الثلاثية إلى أبعد من ذلك، إذ أن الحركة داخل الأطر المكانية لا تتجاوز الغرفة الواحدة.

وإذا نظرنا إلى بناء بين القصرين المكاني نجد أن:

المكان	عدد الفصول
في حجرات المنزل المختلفة	٤٠
الدكان	١٢
الطريق	٨
بيت زبيدة	٣
بيت أم أمينة بالخرنفش	٣
بيت السكرية	٣
بيت محمد رضوان	١
الجامع	١
	٧١

أي أن أكثر من نصف الفصول تدور أحداثها في منزل السيد. وإذا أضفنا مجموع الفصول التي تدور في أماكن مغلقة سواء كانت منازل أخرى أو الدكان نجدها اثنين وستين فصلاً أي سبع وثمانين بالمائة من فصول الرواية. ولا شك أن ذلك يعزز النبرة السكونية «الأستاتيكية» التي لحظها يحيى حقي[100] في نص نجيب محفوظ، كما ينبع من ذلك الإحساس بالدائرة المغلقة التي تعيش فيها الشخصية.

وثلاثية محفوظ لا تعرف المساحة المترامية الأطراف التي تتميز بالاتساع والرحابة. فعندما تجتمع شخصياته في حديقة آل شدّاد، يضعها في الكشك الخشبي ليحتويها مكان محدد مغلق. وهذا الانغلاق لا ينفتح على العالم الخارجي إلاّ من خلال الأبواب الموارية والمشربيات التي تمثل النوافذ التي تنظر من خلالها شخصياته على العوالم المجاورة لتتعرّف عليها. فإذا كانت النافذة في مدام بوفاري تمثل الانفتاح على عالم الخيال اللاّنهائي والحلم والمثل، فإن المشربية والكوّة والباب وسائل تلصص في الثلاثية: أمينة وعائشة تنظران للعالم من خلال المشربية. ياسين وراء الكوّة يرقب زنوبة وكذلك السيد يجلس وراء نفس الكوّة من مريم. الابنتان جالستان وراء غرفة السيد لمعرفة رأيه في خطبة عائشة:

«ففي مكان ما ووقت بين النور والظلمة وتحت أعلى نافذة أو باب مطعم بمثلثات من الزجاج الأزرق أو الأحمر. . في ذاك المكان يذكر أنه اطّلع فجأة ـ في ظروف قرضها النسيان ـ على ذلك الشخص الطارىء وهو كأنه يفترس أمه»[101].

وقد صاحب امتداد الرقعة الزمنية من جزء إلى آخر في الثلاثية اتساع في الرقعة المكانية كما يتّضح من حصر الأماكن الجديدة التي استجدّت في الجزءين الثاني والثالث وصاحبت ظهور شخصيات جديدة:

---

(١٠٠) يحيى حقي: عطر الأحباب، ص ٨٥.

(١٠١) بين القصرين، ص ٨٩.

فأضافت قصر الشوق:

العوّامة
قصر آل شدّاد
زيارة الأهرام
بيت الدعارة

كما أضافت السكرية:

بيت عبد الرحيم باشا عيسى بحلوان
مجلة الفكر
مجلة الإنسان الجديد
بيت الأستاذ فوستر بالمعادي
الجامعة
الجامعة الأمريكية
قسم الشرطة

ومن الغريب أن هذا الاتساع في الرقعة المكانية لم تصاحبه حركة بالنسبة للشخصيات. بل ظلّت ثابتة في المكان ولم يحدث تطور في معالجة المكان. ولم يكن اتساع المكان سوى اتساع لاستيعاب الشخصيات الجديدة مع ثبات ارتباطها بأماكنها المحددة فجاء بناء الرواية سلسلة من الوحدات المكانية المتجاورة الثابتة كلها.

ولا شك أن لهذا البناء الكلّي للمكان في الرواية وظيفة فنية. فإن اتساع المكان في الحرب والسلام ليشمل مساحة روسيا الشاسعة، وتجول القارىء مع أبطالها شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، أكسبَ الرواية مناخاً خاصاً متسعاً رحباً. وبنفس القدر أكسب انغلاق المكان في الثلاثية مناخاً من الألفة والتكدّس والإحساس بعدم الانفراد بالنفس، قد يفسِّر القوقعة الصلبة التي بنتها كل شخصية حول نفسها ليمكنها أن تتعايش في هذا الحيِّز الضيق الذي أغلق عليها

مع الآخرين، مع احتفاظها ببعض خصوصيتها وتفرُّدها في عالمها الخاص وإلّا تعرّت حياتها الداخلية أمام أعين الجميع.

وقد وظف محفوظ المكان في الثلاثية ليمثل «الثابت» في مقابل الزمن الذي مثّل «المتغيّر». ولذلك لم يطرأ التغير على الأماكن. فعندما يعود ياسين إلى قصر الشوق بعد غيبة أحد عشر عاماً «يبدو الحيّ كما عهده في طفولته وصباه لم يتغير منه شيء»[102]. وتقف أمينة وراء المشربية بعد خمسة أعوام من بداية الرواية «تراقب الطريق من وراء الخَصَاص فترى طريقاً لا يتغير»[103]. ويعود السيد إلى بيت زبيدة بعد أكثر من ثماني سنوات فيجد «كل شيء كان بصفة عامة كما كان!»[104]. وعند زواج حفيدته نعيمة أيضاً «لم يطرأ على البيت القديم أي تغير يذكر»[105]. ويخالف محفوظ في ذلك تقاليد الكتاب الواقعيين الذين جعلوا التهدم يصيب الأماكن والأشياء بنفس القدر الذي يشيخ به البشر. وقد ركّز بلزاك، كما أسلفنا، على المباني المتصدِّعة والأشياء القديمة التي يعكس تاريخها تاريخ البشر الذين تنقلت بين أيديهم. ووظف جلزوردي الوصف ليرصد التغير الذي يطرأ على البيئة التي تعيش فيها شخصياته. فلم يقف عند وصف تفصيلي للمكان، بل كان يصف التفاصيل التي تشير إلى التطور والتغير الذي طرأ.

أمّا محفوظ فذهب في الثلاثية مذهباً آخر. فالتغير في المكان غير محسوس في مقابل التغير الذي يقع للبشر: يشيخ البشر ويتغير سلوكهم وعلاقاتهم تحت وطأة الزمن وتبقى الأشياء في عزلة عن هذا التأثير. فعندما رصد مظاهر التدهور والانحلال التي طرأت على البيت القديم، لم يرها في معالم مكانية ظهر فيها التدهور على البيت، بل تبدّت مظاهر الانحلال هذه

---

(١٠٢) بين القصرين، ص ١٢٦.
(١٠٣) قصر الشوق، ص ٧.
(١٠٤) قصر الشوق، ص ١١٦.
(١٠٥) السكرية، ص ١٤٣.

على سكان البيت. وكان ما أصابهم هو الذي أضفى على البيت علامات التغيير:

> «اتخذ البيت القديم مع الزمن صورة جديدة تنذر بالانحلال والتدهور. انفرط نظامه وتقوّض مجلسه وكان النظام والمجلس روحه الأصيل»[١٠٦].

وقد يكون في هذا التوظيف للمكان بعض النفي للتفسير الذي ربط بين أسماء أجزاء الثلاثية والأجيال الثلاثة المتعاقبة، إذ أنه خلخل التطابق بين الأماكن المختلفة والأجيال المتعاقبة، وذلك بعزله المكان عن تأثير الزمن، والاحتفاظ به ثابتاً سرمدياً، لا يصاحب الإنسان فيما يطرأ عليه بفعل الزمان من تدهور وشيخوخة.

---

(١٠٦) السكرية، ص ٢٣٢.

الفصل الثالث

بناء المنظور الروائي

المنظور الروائي

١ ـ الخلفية النظرية: ـ

إن المادة القصصية التي تُقدَّم في العمل الروائي لا تقدَّم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي تُرَى من خلاله. ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم[1] إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه. ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات في هذا المقام استخداماً نقدياً. ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكري أو أيديولوجي، أو أنه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه رؤية «إدراكية» للمادة القصصية. فهي تُقدَّم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها، (إيديولوجية كانت أو نفسية) بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدم بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من أحداث الرواية والقارىء[2].

(١) تناول كلوديو جيين في كتابه الأدب منظومة دراسة تطور مفهوم المنظور في الفنون والأدب.

C. Guillen, **Literature as System**, Princeton, Princeton University Press, 1971.

(٢) سنعرض لذلك تفصيلاً في موضع لاحق من هذا الفصل.

لم يفطن النقد القصصي لحقيقة المنظور الروائي قبل بداية القرن العشرين، ويعتبر كتاب «حرفة الرواية»(٣) أول عمل منهجي تناول هذه الظاهرة. والمنظور القصصي من أهم العناصر التي تميّز عملاً روائياً عن عمل آخر في بنائه العام وصياغته. وهو من أكثر العناصر التي طرأ عليها تغيير جوهري على يد هنري جيمس. فخلق به شكلاً جديداً للرواية عُرف في النقد الأدبي برواية «وجهة النظر»(٤). ومما لا شك فيه أن أعمال هنري جيمس وكتاباته النقدية فجّرت وعياً جديداً بأساليب الصياغة لدى النقاد، واختلاف طرق تقديم المادة القصصية على تعقدها وتشعبها. وقد بنى برسي لوبوك كتابه المذكور على أساس أعمال هنري جيمس ونظرياته وأهمها في رأيه علاقة الراوي بالقصة:

> «وفي مجال حرفة الرواية فإني أرى أن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة للنهج الدقيقة - مسألة وضع الراوي من القصة. إنه يرويها كما يراها «هو» في المقام الأول، ويجلس القارىء في مواجهة الراوي يستمع. وقد تُروَى القصة بحيوية ينس معها وجود الراوي، ويتجسّد المشهد حياً بشخصيات الراوية

ومنذ ظهور دراسة لوبوك تعاقبت الأبحاث والدراسات حول قضية المنظور القصصي، وتناولها بالتنظير والتحليل والتطبيق كثيرون منهم الأمريكيان فريدمان وسيمور شاتمان. والفرنسيون جان بويون وتودوروف

---

(٣) P. Lubbock, The Graft of Fiction, London, Jonathan Cope, 1954.

(٤) لذلك فضّلنا استخدام مصطلح «المنظور القصصي» «Narrative Perspective» للدلالة على أسلوب الصياغة التي تقدّم من خلاله المادة القصصية بدلاً من مصطلح «وجهة النظر» Point of View لارتباط هذا الأخير بروايات هنري جيمس بينما يمكن تطبيق المصطلح الأول على كل ألوان القصص بمختلف أبنيتها هذا بالإضافة إلى ارتباط مصطلح «المنظور» بالنقد الفني عامة.

(٥) P. Lubbock, Op. Cit. P. 251.

وجينيت، والألمانيان ستنزيل وكايزر والروسيان باختين وفولوزينوف. غير أننا نرى أن هذه النظرية قد اكتملت على يد أوسبنسكي[٦] الذي سنعتمد نظرياته في كتابه «نظرية الصياغة: بناء النص الفني ونـوعيات الشكـل الفني»[٧]. في بحثنا هذا.

وإذا كنا لن تناقش مختلف المواقف حول هذا العنصر الأدبي الهام فإنه لا يسعنا سوى عرض بعض المفاهيم التي سنبني عليها تحليلنا.

إن القصّ، مثله مثل أي ظاهرة لغوية يقوم على علاقة توصيل، بـين متكلم ومستمع، بين راوٍ ومتلق. غير أن القص كظاهرة أدبية يتميز بنوع من التعقيد يأتي من تعدد مستويات التوصيل. فإننا نجد في المرتبة الأولى العلاقة التي تربط بين الكاتب والقارىء، وهذان الطرفان يرتبطان بواقع مادي تاريخي يخرج عن نطاق عالم القص التخييلي (لذلك رأينا أن نخرج هذه العلاقة من بحثنا هذا). والروائي عندما يقصّ لا يتكلم بصوته ولكنه يفوّض راوياً تخييلياً يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضاً يقابله في هذا العالم[٨]. فالروائي يتقمص شخصية تخييلية تتـولّى عملية القص وسُميت هذه الشخصية «الأنا الثانية للكاتب»[٩]. وقد يكون هـذا الراوي غـير ظاهـر في النص القصصي وقد يكـون شخصية من شخصيات الرواية، والذي يهمنا هنا هو التمييز بين الراوي والكاتب،

---

(٦) بوريس أوسبنسكي. عضو جماعة البنائيين الروس وأستاذ اللغويات بجامعة موسكو وقد ظهر كتابه المشار إليه عام ١٩٧٠ باللغة الروسية بموسكو. وترجم إلى الانجليزية بالاشتراك مع المؤلف عام ١٩٧٣.

(٧) B. Uspenski, A Potics OF Comosition: The Structure OF the Artistic Text and Typology OF Atistic Form, trans. V. Zavarin and S. Wittig, Berkeley, University OF California Press, 1973.

(٨) وتستخدم في النقد الفرنسي كلمتان متقابلتان للدلالة على الراوي التخييلي Narrateur والمتلقي التخييلي Narrataire.

(٩) K. Tillotson, The Tale and the Teller, P. 22, quoted in Style and Structure in Litterature, ed. R. Fowler, Ithaca, Cornell University Press, 1976, P. 216.

فالروائي هو خالق العالم التخييلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات ـ كما اختار الراوي ـ لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص القصصي. فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية. فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك إذْ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله.

وقد أدّى التغير الذي طرأ على طبيعة الراوي إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة. ومن نقط التحول الهامة الجوهرية التي طرأت على بنية التوصيل القصصي هي اختفاء الراوي التدريجي، وقد حدث ذلك نتيجة موقف جمالي ينادي بنفي شخصية الراوي وعدم ظهوره في العمل الأدبي.

وكان أول مَنْ نادى بهذا المبدأ هو فلوبير فانعكس ذلك على المعالجة القصصية وأدّى إلى ظهور بواكير التقنيات التي قامت عليها الرواية الحديثة من تحديد المنظور القصصي وابتكار صيغ أسلوبية عُرِفت فيما بعد بالأسلوب غير المباشر الحر. والتقط هنري جيمس الخيط من فلوبير وطوّر هذه الأساليب.

ولمّا كان جوهر الصياغة القصصية يكمن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق التي يتكوّن منها العالم التخييلي فقد اهتم النقّاد بتحديد هذه العلاقة ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارناً بشخصيات الرواية.

ويمكن تقسيمَ العلاقة بين الراوي والشخصية ثلاثة أقسام طبقاً لتقسيم الناقد الفرنسي جان بويون:

١ ـ الراوي > الشخصية (الراوي يعلم أكثر من الشخصية)

٢ ـ الراوي = الشخصية (الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية)

٣ ـ الراوي < الشخصية (الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)

وأطلق جان بويون تسميته «الرؤية من الوراء» على العلاقة الأولى و «الرؤية مع» على العلاقة الثانية و «الرؤية من الخارج» على العلاقة الثالثة[١٠]. واتخذ النقاد الفرنسيون هذا التقسيم وهذه المصطلحات من بعده لتحليل النصوص القصصية المختلفة وتصنيفها[١١].

وتؤدّي العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي، بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير.

فالمنظور الأول أو «الرؤية من الوراء» يتمثل في القصّ التقليدي الكلاسي ويقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء Omniescient Narrator المحيط علماً بالظاهر والباطن والذي يقدم مادته دون إشارة إلى مصدر معلوماته. ويمثل بلزاك هذا الاتجاه أحسن تمثيل في الرواية الواقعية. فالراوي (حتى وإنْ لم يظهر في الرواية كشخصية من الشخصيات) يجعل وجوده ملموساً من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخييلي مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات فكأنه يتنقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب

---

(١٠) J. Pouillon, Op. Cit, PP. 67 - 114.

(١١) T. Todorov, Litter. ture et Signification, Paris, Larouse, 1967, PP. 79 - 82.

F. V. Rossum - Guyon, La Critique du Roman, Paris, Gallimard, 1970, PP. 150 - 40.

G. Genette, Figures III, PP. 203 - 24.

غير أن جينيت استبدل مصطلح الرؤية من الوراء، مع ومن الخارج بمصطلح «التركيز» Focalisation. أمّا رولان بارت فقسّم المنظور إلى «شخصي» و «لا شخصي» .«Apersonnel et Personnel».

R. Barthes, «Introduction a l'Analyse Structurale du Récit» in Poetique du Récit, Paris, Ed. du Seuil, 1977, PP. 37 - 42.

الشخصيات ويغوص فيها ويتعرّف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأناً إلى أقلها شأناً كتاباً منشوراً أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها.

ويمكن تسمية هذه الرؤية «من الوراء» القص «غير المركز» Non Focalisé أو الذي نجد التركيز فيه عند درجة الصفر[١٢]. وأخذ هنري جيمس على هذا القص أنه أدّى إلى التفكك وعدم التناسق. حيث أن الانتقال المفاجىء من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته التشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشعُّ منها المادة القصصية أو تنعكس عليها. وتعتبر رواية «السفراء» لهنري جيمس مثالاً نموذجياً لهذا النوع من القص. فالأحداث والشخصيات والمكان والزمان تُقدَّم كلها من خلال منظور شخصية بعينها من الشخصيات. وهذه هي التقنية التي أسماها جان بويون «الرؤية مع».

وأطلقت الناقدة البلجيكية فرنسواز فان روسوم جويون على هذا النوع من القص إسم الواقعية الفينومينولوجية / الظاهرية[١٣] والعالم التخييلي المتمثل في هذا النوع من القص هو عالم ذاتي مرتبط بشخص ما في زمان ما ومكان ما. ولا نرى هذا العالم في حقيقته المجردة، أي ليس له حقيقة موضوعية، بل يتبنّى الراوي منظور الشخصية ويرى «معها»: يلاحظ ما تلاحظه، فنرى العالم التخييلي من خلالها معكوساً على شاشة وعيها.

أمّا المنظور الثالث الذي سماه جان بويون «الرؤية من الخارج» فالراوي لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه أي ما يمكن

(١٢) G. Genette, Op. Cit, P. 206.

(١٣) F. V. Rossum - Guyon, La Critique du Roman, P. 135.

أن يُرى ويُسمع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات فتقوم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية. وقد عُرِف أرنست همنجواي بهذا الأسلوب في عدد من قصصه القصيرة.

وبينما يميز القص «من الوراء» القص الكلاسي فإن القص الحديث يتميز بالمنظور «مع». أمّا المنظور الثالث وهو «الرؤية من الخارج» فإنه لم يأتِ إلّا من باب التجريب أو في بناء مشترك مع المنظورين السابقين. ولا شك أننا عندما نتعامل مع النصوص نجد مزجاً بين الأساليب الثلاثة، غير أنه يتضح أن بعض التقنيات الخاصة بالمنظور «مع» لم تظهر سوى في القص الحديث بل أصبحت السمة المميزة للرواية الحديثة. فلكل منظور أساليبه المميزة فالمنظور «مع» يتنافى مع وصف الشخصية الخارجي (إلّا إذا قدم من خلال رؤية شخصية أخرى) كما يتنافى مع وصف المكان مستقلاً عن المشاهد أو مع التحليل النفسي التقريري المنفصل عن إدراك الشخصية. فلكل منظور أنماط من الأبنية ويمكن التعرّف عليه من السمات الخاصة التي سندرسها تفصيلاً في هذا الفصل.

ويجب أيضاً الالتفات إلى حقيقة أخرى هامة في بنية المنظور القصصي وهي صياغة التعبير. ويميز جيرار جينيت بين «الرؤية» و«الصوت». فبينما تتعلق الرؤية بالعين وبالنفس اللتين تخبران العالم التخييلي، فإن الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي. فقد يرى الراوي بعين الشخصية ولكنه يقوم بعملية القص ونقل المادة القصصية فينشأ القص الذاتي.

وكان أفلاطون أول مَنْ أثار قضية «الصوت» في الأدب. فعندما تناول التمييز بين الأساليب الأدبية فرّق بين القصّ Diegesis / Narration والمحاكاة Mimesis / Imitation[١٤]. ويبدأ أفلاطون بتعريف الأساطير والشعر على أنها قص الأحداث الماضية أو الحاضرة أو المستقبلة، والقص قد يكون قصاً

---

(١٤) Plato, The Republic, trans. B. Jowett, New York, Random House, n. d., Book III, P. 92.

صرفاً أو محاكاة أو مزيجاً من الأسلوبين. ففي القص الصرف يتحدث الشاعر بصوته ولا يحاول إخفاء نفسه، أمّا إذا تحدث الشاعر بلسان شخص آخر فإنه يصوغ أسلوبه على شاكلة أسلوب هذا الآخر، وبذلك يحاكي الشخص الذي يتقمص شخصيته. وهذا التمييز يقوم في الواقع على التفرقة بين السرد والحوار. فإذا نقل الكلمات في إطار السرد فإنه يقصّ قصاً صرفاً. وبالتالي فإن المسرحية محاكاة صرفة والشعر قص صرف والملحمة مزيج بين الأسلوبين. ومما لا شك فيه أن القص في الملحمة يقوم على ثنائية السرد والحوار. وتقابل هذه الثنائية على مستوى التركيب اللغوي ثنائية أخرى تقسم الكلام المنقول إلى قسمين أسلوب مباشر وأسلوب غير مباشر. غير أننا نجد تطوراً واضحاً في أساليب القصّ الحديث ومستوى التعبير. فظهرت تقنيات جديدة وتبلورت نتيجة للمفاهيم الحديثة في بناء الشخصية من جانب وعلاقة الشخصية بالراوي من جانب آخر. فقد صاحبت ظهور المنظور «مع» أشكال جديدة في التراكيب اللغوية والأسلوبية على المستوى التعبيري جعلت صوت الراوي يخفت وصوت الشخصية يرتفع.

وسنحاول في هذا المقام أن ندرس تقنيات نجيب محفوظ في بناء المنظور القصصي وما هي طبيعته.

اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسي بوريس أوسبنسكي الذي ميّز بين مستويات المنظور في البناء القصصي وقدم لكل مستوى في فصل مستقل في كتابه الذي أشرنا إليه آنفاً. فيقسم مستويات المنظور إلى أربعة: المستوى الأيديولوجي والمستوى النفسي، ومستوى الزمان والمكان والمستوى التعبيري. وسنبحث هذه المستويات الأربعة في الثلاثية.

٢ - بناء المنظور الروائي في «الثلاثية»: -

١) المنظور الأيديولوجي.

يمثل هذا المنظور بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تطرح فيه. ويعرِّف أوسبنسكي هذه

الأيديولوجية العامة أو وجهة النظر الأساسية التقييمية التي تحكم العمل الأدبي بأنها «منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً»(١٥) وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث بل إنه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي. وقد كان الكورس يلتزم هذه المنظومة الأساسية في الدراما القديمة الكلاسية معلّقاً على الأحداث والشخصيات مقيماً لها طبقاً للأيديولوجية الحاكمة. وقد قام الراوي بنفس الدور في الرواية الكلاسية وفي الرواية الواقعية، وظل يعلّق على الأحداث ويعلو صوته مقيماً لها. وعندما خفت صوت الراوي ودعا الروائيون المحدثون إلى انتقاء شخصية الكاتب أصبحت هذه الأيديولوجية لا تظهر بشكل مباشر بل لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة وخفية ليوحي للقارىء بهذه القيم العامة. بل ذهب البعض إلى أبعد من ذلك، إلى الامتناع عن اتخاذ موقف عام مطلق وترك القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارىء تتفاعل وتتعامل حرة بعضها مع البعض. وقد ترتّب على ذلك أن أصبح هذا المنظور الأيديولوجي العام (الذي يحكم العمل الأدبي) أبعد ما يكون عن التحديد القاطع نظراً إلى أن تحليله يعتمد إلى حد ما على الفهم الغريزي للقارىء واحتماله أكثر من تأويل. ولا يهمنا هنا أن نقدم دراسة موضوعية للمنظور الأيديولوجي بغرض التوصل إلى حكم أخلاقي على هذا المنظور ـ فهذا ليس مجال بحثنا ـ ولكننا نسعى إلى دراسة تقنيات صياغته الفنية في بنية العمل الأدبي.

وأبسط حالة (من منطلق احتمالات الصياغة الأدبية) هي عندما يطغى منظور أيديولوجي واحد يسود العمل الأدبي كله. وتكون كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث أنه إذا ظهر منظور مخالف (على لسان شخصية من الشخصيات مثلاً) أخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة تشمل تقييم الرأي ومصدره(١٦) (فتخطأ الشخصية التي جاء على لسانها وتجرح).

---

(١٥) B. Uspenski, A Poetics of Composition, P. 8.

(١٦) أطلق الناقد الروسي باختين على هذا النوع من الصياغة اسم Monological =

وفي حالات أخرى قد نلمس تغيرات واضحة في المنظور الأيديولوجي الحاكم للعمل الأدبي. وقد تذهب بعض الأعمال إلى إقامة أكثر من منظومة للقيم العامة. وفي مثل هذه الأعمال تستقل هذه المنظومات المختلفة وتتفاضل، ويمتنع المؤلف عن إخضاعها لمنظومة قيم حاكمة تاركاً ـ لكل قارىء ـ حق التقييم الذاتي والتوصل إلى أحكامه الخاصة. وفي مثل هذه الحالة ـ عندما تقدم مختلف المنظومات على قدم المساواة فإنّا نكون أمام رواية متعددة الأصوات(١٧).

وقد ذهب أوسبنسكي إلى أن البوليفونية (أو تعدد الأصوات) تتحقق في المنظور الأيديولوجي للرواية عند توافر الشروط التالية:(١٨)

أ ـ عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

ب ـ يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث، أي بعبارة أخرى ألّا يكون موقفاً أيديولوجياً مجرداً من خارج كيان الشخصيات النفسي(١٩).

جـ ـ أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الأيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيّم بها الشخصية (وهي الوسائل الممثلة للأيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها.

وقد ابتعدت الرواية الحديثة عن موقف الصوت المنفرد ووضح الاتجاه إلى البوليفونية:

= Structure ويمكن أن نسميه «الصوت المنفرد».

M. Bakhtin, **Problems of Dostoevsk's Poetics,** trans. R.W. Rotsel, Ardis Press, 1973.

(١٧) Polyphonic Narration.

(١٨) M. Bakhtin, **Op. Cit,** PP. 67 - 8.

B. Uspenski, **Poetics of Composition,** P. 10.

(١٩) Outside of the Person ality of the Character.

«إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة»[٢٠]

وعندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجي هنا فإننا نفرّق بين الكاتب والعمل الأدبي. إذْ أننا ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه ونحرص على عدم الخلط بينهما. ويجب أن يُنسَب المنظور الأيديولوجي هنا إلى العمل نفسه لا إلى المؤلف سواء وافقه في الواقع أم خالفه. ونجدنا هنا متفقين مع أوسبنسكي عندما يقول:

«عندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجي لا نعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلاً عن عمله ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره ـ في عمل واحد ـ أكثر من مرة، وقد يقيّم من خلال أكثر من منظور»[٢١].

وقد اكتشف إنجلز في قراءة أعمال بلزاك[٢٢] استقلالاً نسبياً للعمل الفني عن الأفكار والتحيزات الاجتماعية للمؤلف، بل قد يتعارض معها على خط مستقيم.

وقراءة الثلاثية تظهر بلا شك عملاً متعدد الأصوات. وأوضح

---

(٢٠) R. Scholes and R. Kellog, The Nature of Narrative, Oxford, Oxford University Press, 1966, P. 276.

(٢١) B. Uspenski, Poetics of Composition, P. 11.

(٢٢) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٣٨.

السمات التي تظهر هذا التعدد هو امتناع الراوي عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات الأيديولوجي، تلك الأحكام التي تشبه الحِكَم وجوامع الحِكَم، ويمكنها أن تقف مستقلة عن النص ـ إذا انسلخت عنه ـ محتفظة بدلالة مطلقة. وتختلف الثلاثية في ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية.

فإذا فتحنا رواية بلزاك «أوجيني جرانديه» مثلاً نستطيع أن نستخرج منها كتيباً مليئاً بالحِكَم والأمثال التي لم ترد على لسان أي من الشخصيات ولكنها ترد على لسان الراوي دون أن تنسَج داخل إطار القص، بل ينقطع خط القص ويعلو صوت الراوي (مثل الكورس اليوناني القديم) معلناً المنظور الأيديولوجي الذي يحكم الرواية بطريقة مباشرة. فعندما فرّت أوجيني وأمها مثلاً إلى فراشها هرباً من الأب جرانديه يأتي الرجل إلى باب حجرة زوجته ويدخل قائلاً:

> «ـ مدام جرانديه ماذا تفعلين هل لديك كنز؟ فأجابت الأم بصوت متهدِّج: «يا صديقي انتظرْ إنني أصلي». فردّ الرجل بتذمر: فليذهب ربك إلى جهنم! (وهنا يعلو صوت الراوي) إن البخلاء لا يؤمنون بحياة بعد الموت»[٢٣].

ويستطرد بلزاك في فقرة طويلة من عشرين سطراً تعترض الحوار الذي يدور بين الزوج والزوجة ينعي سوء أحوال المجتمع وسيطرة المتع الحسية على أهل هذه الأيام وتغلغل الاعتبارات المادية في سنِّ القوانين. ويمكن استخراج هذه الفقرة من سياق الرواية دون إخلال ببنائها حيث يستأنف الحوار بعدها بين الزوج والزوجة دون تأثير بهذه الخطبة الاعتراضية التي تظلّ محتفظة بدلالتها وقيمتها الأخلاقية إذا سلخت وحدها، وذلك لعدم ارتباطها بموقف معين بل إنها تعلو كل الاعتبارات الخاصة المرتبطة بعالم

---

(٢٣) H. de Balzac, **Eugénie Grandet**, P. 101.

الرواية. وتزخر الرواية بهذا النوع من المقاطع والتأملات والأحكام المطلقة التي تعالج كل النواحي العامة والخاصة: الحب[٢٤]، الشباب[٢٥]، الأنانية[٢٦] الخ...

وينهج جلزوورذي نفس النهج فإننا نجد في رواية الفورسايت ساجا العديد من الأحكام العامة حول المجتمع والفن والطبيعة[٢٧]، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فينحت من اسم فورسايت نسبة «الفورسايتية» Forsytism ويحمِّلها مجموعة من القيم لا يطلقها على أفراد الأسرة فحسب بل على كل مَنْ يشاكلهم في طباعهم وعاداتهم ولباسهم وقيمهم، فالعالم كله مأهول بهؤلاء القوم. وهذه القيم ليست منسوبة إلى شخصية بعينها أو نابعة منها بل تنطلق من منظور الراوي المراقب، الشاهد الذي ينظر إليهم «من الوراء». ونشعر أن هذا الراوي يتميز عند جلزوورذي بنوع من التعليمية اليقينية التي حاولت الرواية الحديثة أن تتخلّص منها.

وهذان المثلان يدلان بوضوح على تقاليد الرواية الواقعية دلالة صادقة. غير أن الثلاثية خلت من مثل هذه المقاطع المنفصلة على لسان الراوي التي تمثل منظوراً أيديولوجياً أكبر من الشخصيات ويأتي من خارجها ـ وقد يكون ذلك أحد الأسباب التي تضفي على الثلاثية عصريتها وجدتها ـ فلم يلجأ محفوظ إلى هذا الأسلوب سوى في مقطع واحد في الفصل الثالث والثلاثين من بين القصرين يعالج فيه العلاقة بين قانون الوراثة وقانون الزمن. فأمينة جالسة قبالة أمها والراوي يتأملها ويقول:

«وكان في تقابلهما جنباً لجنب ما يدعو إلى تأمل قوانين

(٢٤) H. de Balzac, Eugénie Grandet, P. 141.

(٢٥) Ibid, P. 131.

(٢٦) Ibid, P. 129.

(٢٧) ويستخدم جلزوورذي الحروف المكبرة في كتابة هذه الكلمات Capital Lettres لتأكيد معناها المطلق وعدم ارتباطها بسياق خاص.

الوراثة العجيبة وقانون الزمن الصارم كأنها شخص واحد وصورته المنعكسة في مرآة المستقبل أو نفس الشخص وصورته المنعكسة في مرآة الماضي»[٢٨].

فنحن هنا بإزاء نص يخرج عن أيديولوجية أي من الشخصيتين المشتركتين في المشهد فنصعد إلى مستوى عالٍ من التجريد والتعميم يتجاوز قدرة أمينة أو أمها الذهني، والراوي يتأملها ويستنتج بعض القوانين العامة التي يمكن أن تنطبق على غيرهما. ولكن محفوظ لا يلجأ إلى هذا التعميم إلا نادراً. فالتقييم والأفكار عنده تأتي من خلال منظومات الشخصيات المختلفة منسوجة بمهارة في إطارها العام متسقة مع كيانها. ويقول الناقد الروسي باختين عن دستوفيسكي إنه لم يكن يفكر بالأفكار، بل كان يفكر من خلال مواقف الشخصيات ومنظورها ووعيها وأصواتها. ويبدو لنا أننا نستطيع أن نطبّق هذه المقولة على نجيب محفوظ في الثلاثية. فإنه يعرض موقف أفراد الأسرة تجاه الثورة بمهارة فائقة أمكنها التعبير عن مختلف الشخصيات من منطلق منظورها الخاص على قدم المساواة وهو لا يفاضل بينها. فالمواقف تتعدد وتتوافق وتقيّم كل شخصية قيم الشخصيات الأخرى في حركة دائرية «أ» يقيّم «ب»، «ب» يقيّم «أ»، كيف ينظر ياسين إلى فهمي وفهمي إلى ياسين، كمال إلى فهمي وفهمي إلى كمال وهكذا. بحيث لا نجد منظوراً ثابتاً يخضع له الحَدَث الواحد أو القضية الواحدة[٢٩] بل جاء منظور أمينة السياسي في بداية الثورة معبِّراً عن موقف سلبي إذْ تقول:

«لقد ولدنا وولدتم وهم في بلادنا فهل من «الإنسانية» أن نتصدّى لهم بعد ذلك العمر الطويل من العشرة والجيرة لنقول لهم بصريح العبارة - وفي بلادهم أيضاً - أخرجوا؟!»[٣٠].

---

(٢٨) بين القصرين، ص ٢٣٦.

(٢٩) كيف يقيّم كمال موقف أفراد الأسرة من الثورة تباعاً. بين القصرين، ص٤١٧.

(٣٠) بين القصرين، ص ٣٧٢.

ومع ذلك عالجه محفوظ دون أي تجريم أو إصدار حكم عليه سواء من قبل الراوي أو من منظور أيديولوجي شامل، أورده متفقاً مع طبيعة الشخصية متسقاً مع بنائها الذاتي، ثم تطور منظورها إلى الثورة بطريقة طبيعية مقنعة. فتحولت إلى كره الانجليز نتيجة ثكلها في فهمي الذي قتلوه. وتحت تأثير الرأي العام المحيط بها الذي أجمع على كرههم.

ولا شك أن «بوليفونية» الثلاثية وحرفية محفوظ هي التي مكّنته من التزام التعبير من خلال شخصياته. وفي المرات النادرة التي خرج فيها عن منظور الشخصية فَعَل ذلك بحرص شديد كأن يضع مثلاً أحكامه كجملة اعتراضيه:

«ولّما اقترب الضابط من البيت رفع عينيه في حذر دون أن يرفع رأسه - فلم يكن أحد يرفع رأسه في مصر وقتذاك - فأضاءت أساريره بنور ابتسامة متوارية»[٣١].

فالجملة الاعتراضية هنا تعبِّر عن منظور الراوي عن طبيعة الفترة التاريخية التي كانت تمر بها مصر ويخرج هذا التقييم عن نطاق الشخصيتين المشتركتين في المشهد.

ومن السمات التي ترسِّخ «بوليفونية» الثلاثية أن المؤلف لم يتحيز لمنظومة قيم أيٍ من الشخصيات - سواء الإيجابية منها أو السلبية - في بناء عالم موحّد الروح أو عالم يتطور في اتجاه حتمي[٣٢] يمكن للقارىء أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها في ظل منظومات قيمها الخاصة. فلم يعاقب «الشرير» أو يجازي «المخطىء» كما لم يكافأ «الخيّر» أو يحقق السعادة والنجاح «للأمين». فلم يسقط ياسين الذي استسلم لنزواته

---

(٣١) بين القصرين، ص ٣٠.

(٣٢) M. Bakhtin, Op. Cit, P. 20.

أو ينتهي نهاية سيئة نتيجة استسلامه لجوانب الضعف في شخصيته[٣٣] بل إن زواجه من زنوبة الذي لم يكن من المتوقع له أن يستمر أو ينجح - دعْ عنك أن يحقق له السعادة والاستقرار - في إطار قيم المجتمع المحيط به، خالف توقعات المحيطين به[٣٤] وكانت هذه الزيجة هي التي استقرّ فيها وحققت له حياة هادئة سعيدة في إطار اجتماعي فرضَ على عائلته تقبلها واحترامها، بل رضيت خديجة بمصاهرتها بزواج ابنها عبد المنعمْ من ابنتها. كما أن كمالاً المثالي الباحث عن العلم المتطهِّر الذي لم يبحث عن المادة أو المركز في اختياره الكلية التي يلتحق بها لم يحقق النجاح على أي المستويين المادي أو الفكري بحيث بدأ يشعر بشيء من المرارة في منتصف العمر[٣٥]. وبذلك أقام محفوظ في الثلاثية عالماً يحمل في طيّاته الموجب والسالب بل قامت القيمة وضدها في عالم واحد، وتجاورتا وتوزعتا النتائج والنهايات دون أن يكسبها صورة المكافأة أو العقاب فخلت من العظة التي تكون عبرة لِمَنْ يعتبر ومرجِعاً لمنظومة قيم شاملة.

بل إن أيديولوجية الثلاثية تجاه الزمن كانت محايدة فلم ينظر إليها نظرة سلفية ترى أن جيل الأمس أفضل من جيل اليوم وأن جيل الغد أسوأ الثلاثة. كما لم ينظر إلى الزمن نظرة مستقبلية تزعم أن كل جيل يفضل سابقه وأن سنّة التطور تتدرّج على سلم الارتقاء. فلم ينظر إلى الأجيال المختلفة على أنها حلقات في سلسلة التطور[٣٦] - إلى الأرقى أو إلى الأدنى - بل جاءت نظرته إلى مختلف الأجيال نظرة محايدة رأى فيهم أشخاصاً تتعايش وتتفاعل في لحظة زمنية معينة دون أن يؤدّي ذلك إلى مراحل مختلفة

---

(٣٣) إن مثل شخصية ياسين بين يدي روائي مثل زولا كان مصيرها الحتمي الدمار التام والانهيار أو الجنون.

(٣٤) قصر الشوق، ٣٦٥، ص ٣٦١.

(٣٥) قصر الشوق، ص ٢٥٤ و ٣٣٧.

(٣٦) Bakhtin; Op.Cit, P. 23.

في سلسلة تطور موحدة، لا نرى في كل قسمة من قسمات الحاضر سمة من الماضي يمكن تخيلها والتنبؤ منها بالمستقبل، ونستخرج منها منظومة موحدة للعالم. فإن نظرة إلى جيل الأحفاد (رضوان وأحمد وعبد المنعم) مُقارَناً بجيل الأبناء (ياسين وفهمي وكمال) لا تظهر فضل أي من الجيلين على الآخر. وتساوى حظ الجيلين - دون تطابق مفتعل - من جوانب الإيجاب والسلب، القوة والضعف، المثالية والواقعية بل الانتهازية أيضاً.

وإذا كان تعدد الأصوات «بوليفونية» عند محفوظ قد ظهر واضحاً في الثلاثية على المستوى الأخلاقي والاجتماعي بشكل محايد واضح ساوى بين مختلف القيم على هذين المستويين، فإنه لم يحقق نفس الدرجة من الحيدة الفكرية والسياسية، فظهر تعاطفه الفكري مع كمال الباحث عن الحقيقة كما ظهر تعاطفه مع أحمد الشيوعي في مقابل عبد المنعم الأخ المسلم، بأنْ أظهر أحمد في صورة إنسانية جذابة، فجاءت صورته وهو يحب علوية صبري مبرّأة من الطمع والتطلع الاجتماعي، وعندما خذلته محبوبته استجاب لحب إنساني نشأ عن تفاعله مع سوسن حماد. بينما قدم عبد المنعم في دوافعه الشهوانية للزواج من نعيمة أولاً ثم كريمة (بعد وفاة زوجته الأولى مباشرة) خالية من أي لمحة إنسانية أو تفاعل بشري. غير أنه حرص على ألاّ يحكم على أي منهما حكماً أخلاقياً أو يخضعه لمنظومة قيم خارجية ترجِّح أو تفضل أيهما على الآخر. وقد يكون في تقديمه لأحمد من خلال المنولوج الداخلي[٣٧]، يعبر به عن دخيلة نفسه، دون أن يفعل المثل مع عبد المنعم (الذي خلا تشخيصه في الثلاثية من استخدام المنولوج الداخلي خلواً تاماً) دلالة لا تخلو من مغزى عن مدى قرب الشخصيات إلى نفسه.

غير أن هذا التعاطف الإنساني الشخصي مع بعض الشخصيات في الثلاثية لم يخرج محفوظ عن البوليفونية في معالجة المنظور الأيديولوجي العام في الرواية على مدى أجزائها الثلاثة. يتفق مع منظور الرواية الحديثة

---

(٣٧) انظر جدول المنظور النفسي ص ١٩٨ وما بعدها من هذا الكتاب.

(وطبيعة العصر) ويختلف في طبيعته عن منطلق الصوت الواحد المنفرد الذي ميز الرواية الكلاسية والرواية الواقعية، اللتين التزمتا منظوراً حاكماً يرتكن إلى قيمة عليا تتجاوز العَالم التخييلي للرواية وينبع من حقيقة خارجية عليا تفصل في النص بين الحق والباطل(٣٨)، كما تجلت حرفية محفوظ في نسيجه المحكم لمختلف المنظورات في سدى محكم قدمها في إطار مقنع من مستويات المنظور النفسي والتعبيري المتعدد لشخصياته.

ب) المنظور النفسي.

يرتبط هذا المستوى من الصياغة بالواسطة التي تُقدَّم من خلالها المادة القصصية: الأحداث والشخصيات والمكان، ويقسم أوسبنسكي المنظور النفسي إلى قسمين: المنظور الموضوعي والمنظور الذاتي فيقول:

> «عندما يصوغ الكاتب بناءه القصصي يختار بين طريقتين: فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي، من خلال وعي شخص ما (أو عدة أشخاص) أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي، أو بمعنى آخر يستطيع أن يستخدم معطيات إدراك وعي (أو أكثر) أو يستطيع أن يستخدم الوقائع كما هي معروفة له هو، وقد يذهب إلى استحدام الطريقتين في توافق أو توالٍ»(٣٩).

ومن هذا التعريف يتضح أن الأحداث والشخصيات يمكن أن تُقدَّم من منظور ذاتي (أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحَدَث) أو من منظور موضوعي (أي من منظور الراوي)(٤٠).

---

(٣٨) Y. Lotman, **Op. Cit,** P. 367.

(٣٩) B. Uspenski, **Poetics of Composition,** P. 81.

(٤٠) ويختلف النقاد حول استخدام هذين المصطلحين فالنقاد الألمان يرون أن المنظور الذاتي هو منظور الراوي بينما يصبح موضوعياً عندما يستخدم الروائي منظور =

ثم يقسم أوسبنسكي هذا التقسيم إلى فرعين فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعياً أو ذاتياً قد يكون خارجياً أو داخلياً.

فالسلوك يمكن أن يُراقَب من الخارج من منطلق شاهد عيان خارجي أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه أو من منظور شخص عالم ببواطن الأمور يعرف ما خفي وما ظهر في السلوك، ويستطيع أن يحيط علماً بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار ـ التأملات ـ المشاعر ـ الانطباعات ـ الأحاسيس ـ العواطف) التي لا سبيل للشاهد العيان أن يتعرّف عليها. فلا وسيلة له للتوصّل إليها سوى عن طريق التخمين أو الافتراض سواء عن طريق الإشارات أو عن طريق إسقاط خبرته الخاصة على ما يرى. ومن هنا يأتي التقسيم الرباعي[٤١].

١) المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج)
٢) المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من الوراء)
٣) المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع)
٤) المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع)

ولا سبيل إلى الادِّعاء أن هناك نصوصاً قصصية تلتزم أحد هذه المنظورات الأربعة التزاماً صارماً ثابتاً سوى في بعض النصوص القصيرة مثل القصة القصيرة، ثم إن المنظور الذاتي يتحول ـ شخصية إلى شخصية ومن ذاتي إلى موضوعي فإذا نظرت شخصية «أ» إلى شخصية «ب» فالمنظور بالنسبة إلى «أ» ذاتي وبالنسبة إلى «ب» موضوعي لأننا نرى

= الشخصية حيث ان الراوي يتخلّى عن منظوره الخاص وعن آرائه وانطباعاته ويتبنى آراء الشخصية وانطباعاتها. غير أننا نتفق مع اوسبنسكي لأن الذوات المدركة للعالم التخييلي في الحقيقة هي ذوات الشخصيات التي تتفاعل مع الأحداث تفاعلاً مباشراً. أمّا الراوي فهو خارج نطاق هذا العالم إلاّ إذا كان هو نفسه شخصية من الشخصيات.

(٤١) B. Uspenski, A Poetics of Composition, P. 85.

«أ» من الداخل و«ب» من الخارج.

ولا شك أن تطور القص قد اتجه بشكل مضطرد نحو المنظور الذاتي ونحو حصر المنظور داخل وعي الشخصيات بعيداً عن الراوي المحيط علماً بكل شيء. ونجد بواكير هذه التقنية في روايات «الرسائل المتبادلة» التي ظهرت في القرن الثامن عشر(٤٢) وهذه الروايات تقوم على تقديم نفس القصة من منظور عدد من الشخصيات. غير أن تقنية المنظور المحدود لم تأخذ شكلاً جمالياً متكاملاً سوى على يد فلوبير في روايته مدام بوفاري فقد جعل من منظور «إيما» الذاتي العمود الفقري لبناء الرواية(٤٣).

ويقوم بناء المنظور في رواية مدام بوفاري على حركة دائرية محكمة. فالرواية تبدأ بمنظور موضوعي خارجي / داخلي جمعي يتمثّل في استخدام ضمير المتكلم «نحن» يمثل راوياً جماعياً يقف خارج إطار الرواية ثم ينتقل إلى شارل ومنظوره الذاتي ومنه إلى إيما، من الخارج ومنه إلى إيما ذاتي ومنه إلى انتحار البطلة واختفائها من مسرح الأحداث ثم يعـود شارل ذاتي ويستطرد إلى وفاة شارل ثم يرتدّ حيث بدأ إلى منظور موضوعي خارجي وبهذا تقفل الدائرة ونعود إلى المنطلق الأول.

ولننظرْ كيف يقدم الكاتب «إيما» لأول مرة من خلال منظور شارل الذاتي فعندما يذهب شارل إلى مزرعة الأب «رووره» للعلاج من كسر أصابه في ساقه يرى «إيما» لأول مرة:

> «فأقبلت عند مدخل البيت إمرأة شابة ترتدي ثوباً صوفياً أزرق ذا كرانيش ثلاثة تزينه لاستقبال السيد بوفاري»(٤٤).

فلا نرى من مظهر «إيما» سوى الثوب الأزرق الذي يلحظه شارل

---

(٤٢) T. Todorov, **Litterature et Signification**, P. 81.

(٤٣) J. Rousset, **Forme et Signification**, PP. 65 - 108.

(٤٤) G. Flaubert, **Mme. Bovary**, P. 15.

قادماً نحو المزرعة ثم تتكشّف إيما للقارىء تدريجياً مع مراقبة شارل فيلاحظ أصابعها الناصعة البياض وهي تحضر الضمادات، ونراقب «شفتيها الممتلئتين» وهي تأكل وعندما تستدير يقع نظرنا ـ مع التفاتة شارل ـ على شعرها المجدول على قذالها.

ويتعرّف القارىء على «إيما» من خلال رؤية شارل حتى يألفها تدريجياً مع ألفته التدريجية وبعد أن تدخل دائرة معرفة القارىء ينتقل المنظور إليها فيصحبها القارىء ويدرك الشخصيات والأحداث من خلال رؤيتها حتى لحظة انتحارها. فتختفي إيما ويعود القارىء إلى شارل، غير أن فلوبير لم يلتزم هذه الدقة في بناء المنظور في كل التفصيلات كما فعل مَنْ جاؤوا بعده مثل فولكنر وجويس مثلاً الذين طوروا هذا الأسلوب ووصلوا به إلى درجات عالية من الاتقان.

ومن قراءة الثلاثية تبين لنا أن نجيب محفوظ يحذو حذو الروائيين المحدثين في معالجة المنظور بل إنه أتقن بناءه أفضل اتقان. ولقد قمنا بتحليل تفصيلي لبناء المنظور في الثلاثية فحللنا كل الفصول لمعرفة طبيعة المنظور فيها: هل هو ذاتي أم موضوعي (ولم نقف عند التفرقة بين الخارجي والداخلي واكتفينا بذكر ظهور المنولوج الداخلي حيث أن ظهور هذا المستوى التعبيري يمثل سمة هامة في الرواية). أمّا بالنسبة إلى الموضوعي: هل هو عام أي غير مركّز Non Focalized أو مركّز على شخصية معينة، فقد وقفنا به فإذا كان غير مركز لم نذكر شيئاً وإذا كان فيه تركيز على شخصية معينة ذكرناه.

ولا ندّعي بأي حال من الأحوال أن التحليل الموضّح في الجداول التالية يتناول كل المقاطع النصية وذلك لضخامة النص الروائي وتشعبه، غير أن هذا التحليل التقريبي مع الوقوف الدقيق فيما بعد عند بعض الفصول ودراسة الأبنية الخاصة بالمنظور التعبيري أعطانا صورة واضحة لتقنية نجيب محفوظ في تقديم المادة القصصية.

بين القصرين

الفصل	الحدث المحوري	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال:	مونولوج داخلي من نفس
١	أمينة في انتظار عودة السيد	١	الحي/ أمينة/ الماضي	أمينة	
٢	عودة السيد وخلوده إلى النوم	٢	السيد /أمينة /الماضي	أمينة /السيد	
٣	الأسرة تستيقظ	٨	أمينة /السيد /فهمي /ياسين		
٤	افطار الرجال وخروجهم	٥	السيد/ ياسين/ فهمي / أمينة		
٥	افطار النساء	٣	عائشة/ خديجة		
٦	أعمال البيت	٣		امينة	
٧	الشيخ متولي يزور السيد في الدكان	٣	السيد		
٨	عودة كمال من المدرسة	١	كمال		
٩	مجلس القهوة	٦			
١٠	فهمي يرقب مريم فوق السطح	٣	فهمي		
١١	كيف تمضي الأسرة بعد الظهر	٥	كمال /أمينة		
١٢	ياسين يتوجّه إلى القهوة ويراقب زنوبة	١ + افراد		ياسين	
١٣	ياسين في الحانة وذكريات طفولته	١ + افراد	ياسين	ياسين	
١٤	زبيدة تزور السيد في الدكان	٢		السيد	السيد
١٥	السيد في بيت زبيدة	٢		السيد	
١٦	ليلة في بهو الحفلات ببيت زبيدة	٢ + افراد	السيد	السيد	

١٧	ياسين يشكو لأبيه شروع أمه في الزواج	٢	السيد/ياسين	السيد	
١٨	ياسين يزور أمه	٢	ياسين	ياسين	
١٩	فهمي يريد زواج مريم	٥	فهمي		
٢٠	أمينة تخبر السيد برغبة فهمي	٢ + افراد			
٢١	كمال يبلغ مريم رسالة فهمي	٢		كمال	
٢٢	خديجة تفاجيء عائشة تدقق النظر بالضابط	٢	عائشة		عائشة
٢٣	ثلاث زائرات غريبات لبيت السيد	٥	خديجة		
٢٤	حسن أفندي الضابط يريد خطبة عائشة	٦	فهمي/ خديجة		
٢٥	رفض السيد لخطبة عائشة	٢	السيد		
٢٦	مجلس القهوة يناقش رفض السيد	٦			عائشة
٢٧	زيارة أمينة للحسين	٦ + افراد	أمينة /كمال		
٢٨	العودة للمنزل واستدعاء الطبيب	٨	أمينة/ ياسين		
٢٩	عودة السيد وعلمه بالحادث	٤	أمينة		
٣٠	رقاد أمينة ورد فعل الحادث	٦			
٣١	السيد يطرد أمينة بعد شفائها	٣	السيد		
٣٢	امينة تغادر البيت	٣	أمينة		أمينة
٣٣	عودة أمينة إلى بيت أمها	٢			
٣٤	حيرة الأولاد أمام طرد الأم	٦			
٣٥	أم مريم تتوسّط لاعادة أمينة	٢		السيد	
٣٦	حرم شوكت تزور السيد	٢		السيد	

الفصل	الحدث المحوري	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال:	مونولوج داخلي من نفس
٣٧	اعادة امينة إلى بيتها	٨			امينة
٣٨	خطبة عائشة	٥			خديجة/عائشة
٣٩	ياسين يزور زنوبة ويكتشف أباه	٣		ياسين	ياسين
٤٠	زواج عائشة	٦ + افراد	كمال/فهمي /امينة		فهمي /السيد
٤١	ياسين يعتدي على أم حنفي	٣	ياسين	ياسين	
٤٢	السيد يخطب ابنة صديقه محمد عفت لياسين	٢	السيد		السيد
٤٣	أمينة وخديجة وكمال يزورون عائشة	٥		عائشة	
٤٤	زواج ياسين	٤ + افراد	ياسين		ياسين
٤٥	انضمام زينب للأسرة ـ وخطبة خديجة	٤	خديجة		
٤٦	ياسين يأخذ زوجته إلى كشكش بك	٦	ياسين /أمينة/ السيد		
٤٧	زفاف خديجة	٥			
٤٨	قيام الوفد المصري	٤	أمينة/ فهمي	ياسين	فهمي
٤٩	توقيع توكيلات الوفد	٢		السيد	
٥٠	فتور ياسين من الزواج	٢	ياسين		ياسين
٥١	زيارة أم مريم للسيد في الدكان	٢		السيد	
٥٢	رفض التصريح للوفد بالسفر والتطورات السياسية	٥	فهمي/أمينة		
٥٣	نفي سعد زغلول وردود الفعل	٩			

٥٤	اشتراك فهمي في المظاهرات	١ + افراد		فهمي	
٥٥	كمال أثناء مظاهرة	١ + أفراد	كمال	كمال	
٥٦	احتلال الانجليز الأحياء التي تقوم فيها المظاهرات	٥			ياسين/ كمال امينة /فهمي
٥٧	ياسين يغوي الجارية نور	٣ + افراد	ياسين		
٥٨	عواقب فعلة ياسين	٣	زينب /السيد/امينة		
٥٩	عودة الأولاد للبيت تحت حصار الانجليز	٥ + افراد			
٦٠	طلاق ياسين	٣	ياسين	السيد	ياسين
٦١	صلاة الجمعة واتهام ياسين بالتجسس	٥ + افراد	ياسين /السيد		
٦٢	فهمي يرفض أمر ابيه الامتناع عن توزيع المنشورات	٢	فهمي		السيد
٦٣	وفاة أم ياسين	٢		ياسين	ياسين
٦٤	لهو كمال مع الجنود الانجليز وكشفه علاقة مريم بجوليون	٣ + افراد	كمال	كمال	
٦٥	تسخير السيد لردم كمين	٢ + افراد	السيد	السيد	السيد
٦٦	اجتماع العائلة ـ حمل عائشة وخديجة	٥ + أفراد	كمال/ياسين/فهمي	السيد	السيد
٦٧	الشيخ متولي يزور السيد ويتبادلان أخبار الثورة	٣			
٦٨	عائشة تلد نعيمة	٥ + افراد	عائشة	كمال	السيد
٦٩	عودة سعد باشا من المنفى	٢ + افراد		السيد	

الفصل	الحدث المحوري	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال :	مونولوج داخلي من نفس
٧٠	مقتل فهمي	٢ + افراد	فهمي		السيد /فهمي
٧١	نعي فهمي إلى السيد	١ + افراد			السيد

ـ قصر الشوق

الفصل	الحدث المحوري	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال :	مونولوج داخلي من نفس
١	عودة السيد إلى البيت	٢	السيد	السيد/أمينة	
٢	الأسرة تستيقظ وكل يفكر	٤		امينة/السيد كمال/ياسين	
٣	الأسرة تحتفل بحصول كمال على البكالوريا	١٤			ياسين/كمال/أمينة
٤	كمال يختار مدرسة المعلمين	٤	كمال /السيد	السيد/كمال	السيد
٥	ياسين يعاكس مريم	٣		ياسين /كمال	ياسين
٦	كمال يذهب إلى القهوة مع فؤاد الحمزاوي	٢	كمال	كمال	كمال
٧	السيد يذهب إلى العوّامة	٦		السيد	السيد
٨	عودة السيد إلى العوّامة	٤			السيد
٩	زيارة السيد لزنوبة	٢		السيد	السيد

١٠	زيارة ياسين للسيد في الدكان	٤	ياسين	السيد	السيد/ياسين
١١	زيارة ياسين لأم مريم	٢		ياسين	ياسين
١٢	زيارات أم مريم لقصر الشوق	٢	ياسين		
١٣	زيارة أم مريم للسيد في الدكان	٢		السيد	السيد
١٤	زيارة كمال لآل شدّاد	٦		كمال	كمال
١٥	أمينة وكمال في مجلس القهوة	٢			كمال
١٦	زواج ياسين من مريم	٥			السيد
١٧	رحلة إلى الأهرام	٤			السيد
١٨	زيارة لقصر آل شدّاد	٤		كمال	كمال
١٩	حوار حسن سليم وكمال حول عايدة	٢	عايدة		كمال
٢٠	تجاهل عايدة لكمال	٥			كمال
٢١	حرم شوكت تشكو خديجة للسيد	٦	خديجة		السيد
٢٢	خديجة تزور أمها شاكية عائشة	٤			
٢٣	كمال يعاتب عايدة	٢			كمال
٢٤	وداع الأصدقاء	٤			كمال
٢٥	لقاء ياسين بزنوبة	٢		ياسين	ياسين
٢٦	ياسين يصحب زنوبة لقصر الشوق	٣			
٢٧	ياسين وزنوبة في الصباح في قصر الشوق	٢			ياسين
٢٨	السيد يكتشف بيات زنوبة خارج العوّامة	٢			السيد
٢٩	السيد يقطع علاقته بزنوبة	٢			السيد

الفصل	الحدث المحوري	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على	رؤية ذاتية من خلال:	مونولوج داخلي من نفس
٣٠	السيد يقتفي أثر زنوبة إلى قصر الشوق	٣			السيد
٣١	فرح عايدة	١ + افراد			كمال
٣٢	زواج ياسين من زنوبة	٣	ياسين		السيد
٣٣	السيد يكتشف الكاتب كمال عبد الجواد	٣ + افراد			كمال
٣٤	وداع كمال لحسين شداد	٣	كمال		كمال
٣٥	كمال يتعرّف على الشراب والنساء	٢	كمال		كمال
٣٦	كمال يقابل ياسين في بيت الدعارة	٢			كمال
٣٧	عودة كمال للبيت متأخراً ومقابلة السيد	٣			كمال
٣٨	ياسين يعود إلى زنوبة في البيت	٢			ياسين
٣٩	ياسين يُطرَد من المدرسة	٣	ياسين		السيد
٤٠	عيد ميلاد كمال	١		كمال	كمال
٤١	السيد يعود إلى العوّامة	٥			كمال
٤٢	مرض السيد أحمد	١٠			
٤٣	السيد يغادر الفراش	٣		كمال	ياسين
٤٤	نكبة عائشة ووفاة سعد باشا	٥			

السكرية

الفصل	الموضوع	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على:	رؤية ذاتية من خلال:	مونولوج داخلي من نفس
١	عودة السيد إلى البيت	٦	السيد/كمال		
٢	السيد في الدكان	٤	السيد		
٣	اجتماع العائلة يوم الجمعة	١٢	متنقل		
٤	كمال يذهب لعيد الجهاد	٤ + أفراد	كمال	كمال	
٥	السيد في زيارة محمد عفت	٤			السيد
٦	في قهوة أحمد عبده	٢	كمال		كمال
٧	ياسين في بار	٨	ياسين		ياسين
٨	رضوان في زيارة حلمي عزت	٢	رضوان		
٩	رضوان يزور عبد الرحيم باشا	٣			
١٠	جلسة عائلية في بيت ابراهيم شوكت	٤	أحمد/عبد المنعم		
١١	جنازة الملك فؤاد	٣			
١٢	عبد المنعم على السلّم	٢	عبد المنعم		
١٣	أحمد ابراهيم شوكت في مجلة الانسان الجديد	٣	أحمد		
١٤	فؤاد الحمزاوي في زيارة السيد	٣			كمال
١٥	صداقة كمال ورياض قلدس	٣	كمال		كمال
١٦	كمال عند جليلة	٣	كمال		كمال

الفصل	الموضوع	عدد الأشخاص	رؤية موضوعية تركز النظر على:	رؤية ذاتية من خلال:	مونولوج داخلي من نفس
١٧	عبد المنعم يريد الزواج	٤			
١٨	زواج عبد المنعم ونعيمة	٦	السيد/كمال		كمال
١٩	زيارة عائشة للسكرية	٦	كمال		كمال
٢٠	في الجامعة	٤	عبد المنعم		
٢١	رضوان يزور الباشا	٥			
٢٢	السيد يذهب إلى الحسين	٤	السيد		السيد
٢٣	كمال ورياض قلدس وانشقاق مكرم عن الوفد	٢			كمال
٢٤	وفاة نعيمة	٦			كمال
٢٥	أحمد شوكت وعلوية صبري	٢			
٢٦	ترقية ياسين	٦			
٢٧	السيد وعائشة	٤	عائشة		السيد
٢٨	ياسين يزور خديجة	٨	ياسين/أحمد		
٢٩	أحمد في زيارة الاستاذ فوستر	٤	أحمد		
٣٠	كمال واصدقاؤه	٣			كمال
٣١	تدهور عائشة	٤	عائشة		كمال
٣٢	السيد في البيت	٣	السيد		السيد
٣٣	أحمد والصحافة	٥			
٣٤	نظرة الشيوعيين لكمال	٢	كمال		

٣٥	كمال لدى جليلة	٢			كمال
٣٦	الغارة	٣			
٣٧	وفاة السيد	٥			
٣٨	احزان أمينة	١	امينة		امينة
٣٩	عبد المنعم يريد خطبة كريمة	٤			أحمد
٤٠	كمال وأصدقاؤه	٤			كمال
٤١	لقاء بدور	٣			كمال
٤٢	كمال في كلية الآداب	٢			كمال
٤٣	أحمد وسوسن	٢			أحمد
٤٤	زواج أحمد	٥			
٤٥	كمال يفكر في بدور	٢	كمال	كمال	كمال
٤٦	زواج عبد المنعم وكريمة	٩			
٤٧	كمال أمام بدور وخطيبها	٢	كمال	كمال	كمال
٤٨	ياسين في الخمارة	٤			
٤٩	خديجة وزواج ابنائها	٢			
٥٠	وداع الباشا قبل قيامه بالحج	٤			
٥١	لقاء كمال وحسين شداد	٢			كمال
٥٢	تفتيش بيت أحمد وعبد المنعم	٤ + افراد			
٥٣	التحقيق مع أحمد وعبد المنعم	٣ + افراد			أحمد
٥٤	احتضار أمينة	٣ + افراد			كمال

ويظهر من الجداول السابقة أن نجيب محفوظ يستخدم المنظور الموضوعي والذاتي على التوالي والتداخل في جميع أجزاء الثلاثية. ويمكننا التشبيه بالسينما في محاولة لتوضيح الأسلوبين:

فالمنظور الذاتي يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات ننظر من خلال منظورها فنرى ما يدخل في مجال هذه العين ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه.

أمّا المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيات قد تنفتح العدسة فنرى المنظر الكلي وتظهر لنا «بانوراما» عامة أو منظر شامل مفتوح أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب (Close up) نتعرّف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاساتها.

وكما أسلفنا وأوضحنا مفهوم المنظور الذاتي فإنه يتمثل في إدراك شخصية من الشخصيات للعالم الذي حولها دون الخروج عن إطار هذا الوعي فتقدم الحقائق والوقائع مدركات وانطباعات لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة. ومن فصول الثلاثية التي تمثل هذه المعالجة الفصل الرابع من السكرية حيث تُقدَّم كل الحوادث من خلال ادراك كمال. فالناس هم الذين ينحشر بينهم في الترام والكلام هو الذي يصغي إليه والصوت الذي يسمعه ولا يتعرّف عليه في البداية هو صوت الرصاص الذي يصكُّ أذنيه، يدخل القهوة فيغيب الميدان، وتترامى الأصوات إلى داخل القهوة فيستشفُّ منها ما يحدث في الخارج وإذا «فتح باب القهوة على مصراعيه يتراءى الميدان خالياً من المارة والمركبات» وكل ما يخرج من نطاق إدراك كمال يسقط خارج المشهد، فأحمد وعبد المنعم ورضوان وصديقه يختفون من المشهد كلية مع خروجهم من مجال رؤية كمال. ولا نعرف عنهم شيئاً إلاّ عند زيارته السكرية وقصر الشوق للاطمئنان عليهم.

وتظهر هذه المعالجة بوضوح في الثلاثية حيث أن محفوظ يستخدم

المنظور الذاتي في خمسة وأربعين فصلاً من فصول الرواية المائة والستة والتسعين.

أمّا باقي الفصول فتقوم على المنظور الموضوعي غير أن هذا المنظور عند نجيب محفوظ في الثلاثية يختلف اختلافاً كبيراً عن المنظور الموضوعي في الرواية الواقعية الكلاسية ويقترب إلى الصورة عن قرب (Close up) في بنيته لأنه يركّز على الشخصية تركيزاً دقيقاً، وكأن المسرح كله غارق في الظلام والضوء مسلّط على الشخصية فتظهر بجلاء ولا تظهر الشخصيات الأخرى إلّا إذا دخلت دائرة الضوء المحيطة بالشخصية الأولى. وتأتي الوحدة العضوية للثلاثية فيما نرى من هذا البناء المحكم للمنظور، ويتجلّى اللحن المميز للثلاثية في افتتاحيتها فتنطلق هذه الرواية الضخمة المتشعبة، المترامية الأطراف المتعددة الشخصيات من نقطة مظلمة ينطلق منها نغم خافت صاعد من أنفاس شخصية غير مسماة تستيقظ من النوم وتستقبل العالم الخارجي من خلال وعي يقف على حافة اليقظة، يتعرّف على العالم الخارجي وكأنه حلم، ثم تقوم المرأة متحسسة طريقها وتفتح الباب فينساب الضوء ويرى معها القارىء الحجرة. فأين هذه الافتتاحية من افتتاحية الفورسايت ساجا التي يبدأها الراوي بخطبة عن المجتمع وطبيعة الأسرة التي سيروي قصتها؟ ثم تفتتح الرواية بحفل خطبة تجمع أفراد الأسرة كلها واقفين أمام عين الراوي الشاملة المدققة التي تراقبهم «من الوراء» فتقدمهم تباعاً من منظوره الخاص فيصفهم من الداخل والخارج ويقص علينا تاريخهم.

وقد تتضح معالجة محفوظ للمنظور الموضوعي المركّز في حفل زفاف عائشة إذا ما قارنا بين هذا الفصل وفصل مماثل في رواية فلوبير مدام بوفاري وهو حفل زفاف «ايما». وقد قدم فلوبير هذا الحفل من منظور موضوعي أيضاً غير أن الفارق في معالجة المنظور يظهر من التحليل التالي:

يقدم فلوبير حفل الزفاف من منظور بانورامي. فيقسم فصل حفل «زفاف مدام بوفاري» (الذي يمتد ست صفحات) إلى ثلاث عشرة فقرة:

١ ـ وصول المدعوين.
٢ ـ وصف ملابس المدعوين.
٣ ـ الموكب من بيت العمدة إلى الكنيسة.
٤ ـ الوليمة ـ وصف مفصل للأطعمة (تستغرق صفحة كاملة).
٥ ـ انصراف بعض المدعوين.
٦ ـ واحد من المدعوين يحاول مداعبة العريس والعروس في ليلة العرس.
٧ ـ أم شارل.
٨ ـ شارل قبل ليلة العرس.
٩ ـ شارل بعد ليلة العرس
١٠ ـ بعد مرور يومين.
١١ ـ الأب رووه يعود إلى مزرعته.
١٢ ـ السيد والسيدة شارل بوفاري يصلان إلى منزلهما الجديد.
١٣ ـ الخادم تستقبل العروسين.

ونلاحظ من التقسيم السابق أن الفصل يتفرّع يميناً ويساراً إلى فقرات متعددة في الزمان والمكان ويتنقل بين المدعوين، ويحتل الوصف الخارجي حيزاً كبيراً في الفصل (وصف ملابس المدعوين ووصف المائدة) ويستخدم الكاتب ضمير الغائب غير المحدود «ON» بمعنى الناس أو القوم (دون تحديد أو تركيز أو تمييز) فالمنظور منظور شاهد يقف وراء المشهد ويقدم ويصف ويشرح ويتنقل بحرية بين المدعوين.

أمّا عند نجيب محفوظ فإن مشهد حفل الزفاف يقع في ست وعشرين صفحة، ولقدُ اخترناه لأنه من أطول فصول الثلاثية (فالفصول غالباً قصيرة كما أسلفنا ومتوسط عدد صفحات الفصل الواحد ثماني صفحات) ثم إن طبيعة الحدث وهو حفل زفاف يجمع عدداً كبيراً من الشخصيات وقد يتطلّب المشهد الكلي البانورامي كما فعل فلوبير ولكن محفوظ يعالج المنظور معالجة خاصة تتضح من تحليل بنية الفصل.

فإن الفصل يبدأ وينتهي بمنظور موضوعي خارجي:

البداية: «وقفت ثلاث سيارات تطوّع بتقديمها بعض الأصدقاء أمام بيت السيد في انتظار العروس......»

النهاية: «بدت الغورية متلفّعة بالظلام والصمت حينما غادرت الأسرة بيت عائدة إلى النحاسين......»

ويسمي أوسبنسكي[٤٥] هذا الاستخدام للمنظور الموضوعي «بنية الإطار» حيث أن المنظور الموضوعي يلعب دور الإطار الذي يحيط باللوحة فيحيط بالنص كما يحيط الإطار باللوحة فإذا انتقل النظر إلى اللوحة ليتأملها تلاشى الإطار واختفى وظهرت اللوحة.

ثم ينتقل المنظور إلى أفراد الأسرة كما هو موضح في الشكل بالصفحة التالية من عائشة وخليل شوكت إلى الإخوة الثلاثة ويظل المنظور ملتصقاً بأفراد الأسرة يصاحبهم الراوي كلا منهم على حدة، فالمنظور هنا موضوعي داخلي حيث أننا نرى الشخصيات تذهب وتجيء من الوراء غير أن المنظور يصبح ذاتياً داخلياً في موضعين من الفصل عندما يتأمل فهمي علاقته بمريم (منولوج داخلي) وعندما يستغرق السيد في خواطر تدور حول زواج ابنته. ثم ينتصف المنظور الموضوعي الخارجي الفصل ليقدم حادثة جليلة من الخارج وتتضح هنا تقنية محفوظ في تقديم المنظور الموضوعي الخارجي فيقدم المشهد عن طريق الحوار (الكلام الخارجي) بالإضافة إلى استخدام العبارات المقيدة مثل «لعلّ» و«كأنما» ولا يذكر الكاتب في أي موضع من المشهد الدوافع التي جعلت جليلة تتجه إلى المقصورة لمقابلة السيد، فإننا لا نتعرّف على مشاعرها أو دوافعها من خلال تحليل ما يدور بخاطرها. وينتقل الكاتب مرة أخرى إلى أفراد الأسرة ليعرض وقع الحادث عليهم تباعاً كما يبين الشكل وينتهي الفصل بعودة الأسرة إلى النحاسين.

---

(٤٥) B. Uspenski, **Poétique de la Composition:** l'Altenance des Points de Vue Interne et Externe en tant que Marque du «Cadre» dans une Œuvre Letteraire, **Poétique**, 9, 1972, PP. 130 - 4.

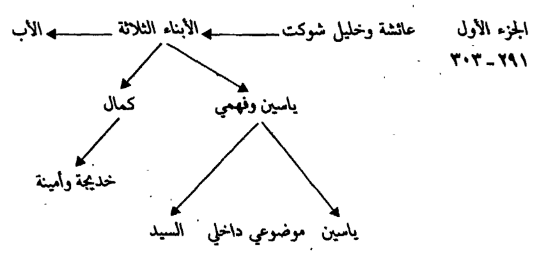
إن البناء الذي يظهر من التحليل بناء واع دقيق يضفي على الفصل وحدته العضوية. إن نجيب محفوظ في هذا المقام فنان حرفي وتتضح حرفيته بأوضح ما تتضح في الانتقال من شخصية إلى شخصية في حركة انسيابية متقنة. فالمنظور ينتقل في بعض الأحيان من خلال النظر:

الأخوة ينظرون إلى عائشة فينتقل المنظور إليهم.
الأخوة يسترقون النظر إلى وجه أبيهم فينتقل المنظور إليه.
عينا كمال تلتقيان بعيني أبيه فينتقل المنظور إلى مجلس السيد.
السيد يشيع جليلة بنظرة ساخطة فينتقل المنظور إليه.
أمّا ياسين وفهمي فلم تتحول عيناهما عن باب «المنظرة» فيتحول المنظور إليهما.

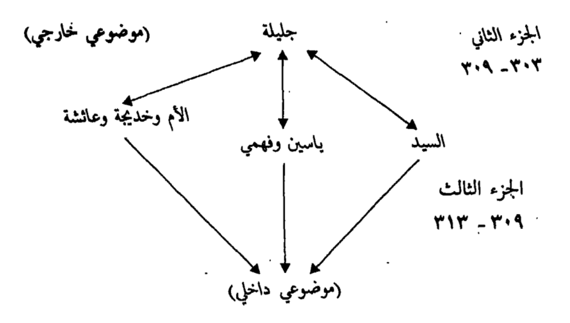
بناء المنظور في فصل فرح عائشة[٤٦]

٢٨٩ - ٢٩٠ المقدمة: الرحلة من بيت العروس إلى بيت العريس (صفحتان)

(موضوعي خارجي)



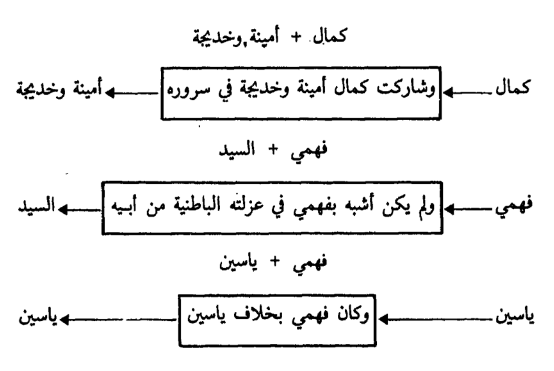
(٤٦) بين القصرين، ص ٢٨٩.



٣١٣ - ٣١٢ الخاتمة: العودة إلى المنزل (موضوعي خارجي).

وبهذا الأسلوب الفني المحكم يظل خيط المشهد ملتحماً ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة عضوية دائرية لا تكسر الحلقة.

وهناك تقنية أخرى لا تقل فنية ودقة يستخدمها محفوظ للانتقال من شخصية إلى شخصية وهي إشراك الشخصيات في شعور واحد.



والمنظور لا ينتقل من خلال الراوي المشاهد العالم بكل شيء الذي يكشف المشهد كله من مركز المراقبة ويجول ببصره من شخصية إلى أخرى فإن الحركة الدائرية التي لمسناها في المنظور الإيديولوجي تتمثل في المنظور النفسي أيضاً وتنعكس في بنيته كذلك. فإن عرض الشخصيات في الثلاثية يقوم على بناء يشبه صالة المرايا فأفراد الأسرة يمثلون المرايا التي تنعكس عليها الأحداث والشخصيات الأخرى. وهذا النَمط من الشخصيات هو ما يسميه جان بويون «الشخصيات العاكسة» Personnages Reflecteurs أمّا الشخصيات الأخرى فلا تتعدّى أن تكون الصور التي نراها معكوسة على هذه المرايا Personnges Images وتتمثل هذه البنية أحسن ما تتمثل في الثلاثية في علاقات الحب. فإن علاقات الحب التي تربط بين طرفين لا تقدم إلّا من منظور أحد الطرفين. وطبقاً لاختيار محفوظ الفني في بناء المنظور يكون هذا الطرف هو عضو الأسرة الذي يحب، أمّا الطَرف الآخر في العلاقة فنراه معكوساً على نفس الطرف الأول. فإذا تناولنا علاقات الحب في الثلاثية نجد أن هذه الظاهرة تحكم كل علاقات الحب بلا استثناء.

١ - **عائشة والضابط**: نرى الضابط من خلال عيني عائشة من زيق النافذة وعندما تُغلَق يحتجب عن نظرها وعن نظر القارىء أيضاً. ونتعرّف على مشاعر عائشة دون أن يدخلنا محفوظ في نفس الضابط لنكتشف حقيقة خواطره.

٢ - **فهمي ومريم**: لا نعرف شيئاً عن مشاعر مريم تجاه فهمي من خلالها ولا نعلم من زيارة كمال لها (الفصل كله مقدم من خلال منظور كمال)[٤٧]. سوى ما تقوله له.

٣ - **ياسين وزنوبة**: نقف وراء الكوّة مع ياسين ونرى العود الذي يراه

---

(٤٧) بين القصرين، الفصل الواحد والعشرين، ص ١٥٠

«ببصر شيق. وقلب خافت» وهو يبرز من الباب في جرابه الأحمر ولا يدخلنا الكاتب في نفس زنوبة لنعرف ماذا تشعر أو حتى إذا ما كانت على دراية بمناورات ياسين.

٤ - عاشقات السيد كلهن يُقدَّمن من منظور السيد فلا تظهر أي منهن خارج نطاق منظوره. وبالرغم من طول علاقته بزنوبة وتعقدها فلا تقدم في أي فصل من الفصول من خلال منظور ذاتي منفصل عن منظور السيد أي خارج نطاق رؤيته (وعندما تستأنف علاقتها بياسين ينتقل المنظور إلى ياسين).

٥ - **كمال وعايدة**: لا نرى عايدة سوى من منظور كمال وتظل حقيقة موقفها تجاهه خافية عليه - وبالتالي على القارىء الذي ظلّ محكوماً بمنظور كمال - حتى تعرّف على الحقيقة يوم زفافهم من خلال صديقه إسماعيل لطيف الذي كان يعلم الأمر ولكنه أخفاه على كمال.

ومن ذلك نرى أن المنظور الذي يمثل البنية الأساسية للثلاثية لم يتجاوز أفراد الأسرة سوى في فقرات معدودة (منها موقف زينب بعد اغتصاب ياسين الجارية نور - زنوبة بعد زواجها من ياسين) فإنه يبدو من التحليل السابق أن محفوظ فنان واعٍ بفنه. استطاع أن يقدم المادة القصصية من خلال الأسرة التي اختارها محوراً لروايته وبالرغم من ضخامة الرواية وتشعبها فقد التزم بؤراً قصصية مشعّة وعاكسة نَظَم حولها المادة القصصية. وهذه المرايا العاكسة لها طابعها الخاص فإنها إمّا مقعّرة وإما مُحدَّبة تعكس صوراً ذاتية وليست موضوعية وذلك طبقاً لطبيعتها الخاصة. ومما لا شك فيه أن هذا التصور في عملية بناء الشخصية تصور حديث جاء من الأهمية المتزايدة التي أخذتها الشخصية والحرص على إبراز حياتها الذاتية على حساب الراوي العالم بكل شيء والرغبة في تجسيد «البوليفونية» (الأصوات المتعددة) على جميع مستويات البناء الفني. فالراوي يكاد ينصهر في الشخصية عند نجيب محفوظ وهذا يتمثّل أيضاً على مستوى الزمان والمكان.

جـ ـ المنظور على مستوى الزمان والمكان:

درسنا بشيء من التفصيل بناء الزمان والمكان الروائيين في الفصلين السابقين لكننا سنربط في هذا المقام بين النتائج التي توصّلنا إليها من دراستنا لهذين العنصرين ببناء المنظور على مستوى الزمان والمكان.

فلقد رأينا أن بنية الثلاثية في المكان تقوم على المشهد المحدد في مكان ضيق وفي الزمان على الحضور واللحظة المعاشة. فالراوي يصاحب الشخصية في لحظة محددة وفي رقعة محددة لذلك خلت الثلاثية من التلخيص الذي يعتمد على الراوي العالم ببواطن الأمور والذي يستطيع أن يقدم في عجالة مختصرة كل ما حدث في شهور بل سنوات فيظل الإطار الزماني محصوراً في المشهد الذي تتواجد فيه الشخصية. كما رأينا أيضاً أن الإطار المكاني يظل ثابتاً فلا تنتقل الشخصية من مكان إلى آخر ولا ينتقل القصُّ بالتالي من مكان إلى آخر بل يظل الرواي متواجداً مع الشخصية في الرقعة التي تتواجد فيها.

فإذا عرض محفوظ مشهداً يضم الأم وفهمي وياسين وراء المشربية فإنه يلتزم مكان المشهد وزمانه ولا يتركه حتى إذا سمعنا صياحاً فلا نتعرّف على مصدره سوى عندما يهرعون إلى المشربية ويتعرّفون على أم حنفي[٤٨] ونراقب منظر كمال من وراء المشربية مع الراوي وشخصياته ونحاول أن نرى معهم:

> «وتركزّت أعينهم على الغلام أو فيثما يلوح منه بين آونة وأخرى فبدا الغلام بكامل هيئته، بدا باسماً يتكلم كما استدلوا عليه من حركة شفتيه وإشارات يديه... فدل التفاهم.... ولكن ماذا يقول لهم... هذا ما لم يستطع أحد أن يخمّنه»[٤٩].

(٤٨) بين القصرين، ص ٤٥٠.

(٤٩) نفس المصدر.

وكل ما يقدم في هذا المشهد هو ما يستطيع المشاهد الواقف وراء المشربية أن يتعرّف عليه وأن يراه. فالمنظور لا يخرج عن إطار الواقفين وراء المشربية ومما يؤكد ذلك استخدام أفعال «بدا» و «لاح» و «استدلّ» و «دلّ» فالمشاهد لا يرى سوى ما يتراءى له من الفجوات ولا يسمع سوى ما يترامى إليه من أصوات والصوت وسيلة من وسائل التعرّف على ما يجري خارج المكان الذي تتواجد فيه الشخصية، ولذلك يلعب الصوت دوراً هاماً في الثلاثية. فإن أمينة تعرف ما يجري في الطريق المار تحت المشربية من الأصوات التي تترامى إليها والفتاتان الجالستان وراء الباب تسترقان السمع لمعرفة رأي أبيها في خطبة فهمي.

ويأتي الحصر الزماني والمكاني من تحديد المنظور ونتيجة له سواء أكان موضوعياً أم ذاتياً. ويساعد على التركيز على حضور الشخصية. ولا شك أن التلاحم والتوافق بين مستويات المنظور المختلفة من العناصر الأساسية التي تضفي على العمل تماسكاً ورصانة.

ومما يؤكد وحدة المنظور النفسي والمنظور على مستوى الزمان والمكان ويقوي الحضور في الثلاثية، بعض الظواهر اللغوية التي لاحظناها بهذا الصدد. فإن محفوظ تأكيداً لحصر المنظور في إطار حضور الشخصية ينحو إلى استخدام الفعل المضارع في جملة الصلة خاصة في المشاهد. فإذا أحصينا الأفعال في الصفحة الأولى من الثلاثية لاحظنا أن جميع أفعال السيد ماضية بينما تأتي أفعال جمل الصلة على المضارع. ومما لا شك فيه أن هذه الصيغة تدل على الحضور. هذا بالإضافة إلى ميل محفوظ الواضح إلى استخدام الحال في صيغة جملة في المضارع أيضاً خاصة عندما تكون مصاحبة للحوار(٥٠). وهذا يقودنا إلى مناقشة المنظور على المستوى التعبيري في الثلاثية.

---

(٥٠) لم نقم بدراسة احصائية لهذه الظواهر على اهميتها لأنها تجاوز حدود هذا البحث، ويجب أن تكون موضع دراسة مستقلة لغوية شاملة فإن مثل هذه الظواهر اللغوية ـ

د ـ المنظور على المستوى التعبيري:

وإذا كان المنظور الإيديولوجي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها، والمنظور النفسي هو الزاوية التي تقدم من خلالها العالم التخييلي، فالمنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية عن نفسها من خلاله.

ويقوم القص كما أسلفنا على راوٍ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها وفي هذه الحالة توجد علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل. وهذه العلاقة علاقة معقدة متداخلة حيث إن الراوي قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره أو قد يصبغه بصبغته الخاصة ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري. فقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية وقد يبتعد عنه. فالحوار مثلاً يُعتَبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. والسرد يُعتَبر أبعد الصيغ عنه. فالحوار يُقدَّم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة. أمّا إذا أدخل قول الشخصية في سياق القص وتولّى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين ويصبح الصوت مزدوجاً فأيهما يطغى على المستوى الآخر؟ أيهما يسمع وأيهما يتلاشى؟ كيف ينسج الراوي كلام الشخصية داخل مستوى كلامه هو؟ وما هي التقنيات المستخدمة في هذه العملية؟

يظهر من تطور الرواية ومع ظهور الرواية الحديثة أن صوت الراوي أخذ يخفت وصوت الشخصية يعلو وذلك نتيجة لظهور تقنية «البوليفونية» في البناء الروائي واتجاه الرواية نحو المنظور النفسي الذاتي. وترتّب على ذلك ظهور بعض الأساليب التعبيرية الجديدة أهمها ظهور المنولوج

= على مستوى التركيب النحوي تقوم بوظيفة المادة الأولية في إرساء قواعد البنيات الأعلى في العمل الأدبي ولا تنفصل عنها.

الداخلي، ونريد أن نبحث هنا تجسيد هذه التقنية الخاصة التي ظهرت بجلاء في الثلاثية كما هو موضّح من الجداول السابقة.

إن النحو التقليدي يفرّق بين أسلوبين في نقل كلام الغير: الأول هو ما يُعرَف بالأسلوب المباشر Oratio Recta والثاني بالأسلوب غير المباشر Oratio Obliqua وكان الراوي إذا نقل كلام غيره كما هو لجأ إلى الأسلوب الأول أمّا إذا أدخله في سياق كلامه لجأ إلى الثاني فعرف الأول بكلام الشخصية وعرف الثاني بكلام الراوي. وكان القص الكلاسي يقوم على توالي هذين الأسلوبين.

وقد لاحظ اللغوي الفرنسي بيير جيرو أن الأسلوب غير المباشر في القصّ يفقد الجملة المحكية نبرتها الخاصة التعبيرية والتأثيرية. فإن الرسالة اللغوية تحمل في طياتها أغراضاً مختلفة منها ما يترتّب على المتكلم أو المتلقي أو الرسالة نفسها. ونقل الرسالة من تركيب إلى تركيب يفقدها إلى حد بعيد الأبعاد النفسية التي تربطها بقائلها الأصلي ويضفي عليها ظلالاً من أسلوب الناقل فإذا أخذنا على سبيل المثال الجملة التالية «قال: ما أسعدني» وحوّلناها إلى أسلوب غير مباشر تصبح «قال إنه جدّ سعيد» فتفقد الجملة التعجبية بنيتها الإنشائية وتتحول إلى جملة خبرية وعلى هذا فإن بعض التراكيب الاتباعية المستعملة في أسلوب القول أو بعض أفعال القول تأتي عادة في أسلوب خبري، وليس في أسلوب إنشائي. هذا فيما يترتب على البناء النحوي. ومن جانب آخر هذا التحويل ينعكس على أبعاد الجملة الأخرى من معانٍ دلالية أو أسلوبية أو تعبيرية.

غير أن هناك أسلوباً وسيطاً اكتشفه اللغوي السويسري شارل بايي سنة ١٩١٢ أطلق عليه اسم «الأسلوب غير المباشر الحر» يجمع بين خصائص الأسلوبين التقليديين ويعطي الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي. وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمنولوج الداخلي لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها.

ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه:

- يخلو من علامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية.
- يخلو من بعض الخصائص النحوية: فلا يشتمل على صيغة المتكلم والمخاطب أو صيغ الفعل المضارع (الحاضر في الفرنسية).

ويختلف عن الأسلوب غير المباشر بأنه:

- يخلو التركيب من فعل القول أو ما يأتي في معناه.
- تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام.
- تظهر فيه بعض الصيغ التي تظهر في لغة الكلام مثل التكرار والحذف.
- تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي.

ولقد ظهر هذا الأسلوب لأول مرة في الأدب الفرنسي على يد فلوبير في شكل منهجي (بعد دراسة شارل بابي تناول النقاد والأسلوبيون هذه الظاهرة بالدراسة ووجدوا بعض الأمثلة عند الشاعر الفرنسي الكلاسي «لافونتين». غير أن هذه الظاهرة الأسلوبية لم تدخل اللغة وتصبح أداة في يد الروائيين سوى مع فلوبير، واستوحاه من بعده سائر الروائيين الفرنسيين. وتناول «ستيفن أولمان» هذه الظاهرة في مقال عن فلوبير بعنوان «الكلام المنقول والمنولوج الداخلي عند فلوبير» ويرى ستيفن أولمان في هذه الظاهرة «ابتكاراً أسلوبياً ذا أهمية كبيرة وخطورة قصوى»(٥١).

ويقول أولمان إن هناك أسباباً جعلت فلوبير يتوصّل إلى هذا الأسلوب منها ما يترتب على ذوقه الفني في صياغة الجملة ومنها ـ هذا هو الأهم في رأيه ـ ما يرتبط بمفاهيمه الجمالية بالنسبة إلى بناء الرواية، وهي ضرورة اختفاء الكاتب من عمله، والموقف الموضوعي اللاشخصي الذي اتبعه في

---

(٥١) S. Ullman, «Reported Speech and Internal Monologue in Flaubert.» Chap. II in Style. in the French Novel, New York, Barnes and Noble, 1964, PP. 94 - 121.

صياغة عمله الفني. فيقول أولمان إن الأسلوب غير المباشر الحر يقابل على المستوى التعبيري اختفاء الراوي على مستوى بناء المنظور النفسي.

ومن الظواهر الملفتة في الثلاثية استخدام نجيب محفوظ لهذا الأسلوب بطريقة مضطردة لنقل مشاعر الشخصيات وحياتهم النفسية. والطريقة التقليدية في تقديم حياة الشخصية النفسية هي استخدام عبارات خاصة مثل «قال لنفسه» أو «قال في نفسه» أو «تحدث في نفسه» كجملة افتتاحية تقدم لمقطع التأمل أو ختام مقطع التأمل بعبارة مثل «وجالت هذه الخواطر بنفسه»، وتوضح هذه العبارات الانتقال من المنظور الموضوعي الخارجي إلى المنظور الموضوعي الذاتي. غير أن نجيب محفوظ كثيراً ما يسقط هذه العبارات وينسج مقطع التأمل في التحام مع خط القصّ دون مقدمات أو عبارات ختامية ويأتي المقطع في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر كما عرفناه. فمثلاً عندما يذهب ياسين لمقابلة أمه محاولاً إثناءها عن الزواج:

> «فشعر بنيران الغضب تتأجج في عروقه وإنْ لم تبد منها آثار إلاّ في انطباق شفتيه ثم في التصاقهما، لا زالت تتكلم ببساطة كأنها مقتنعة على يقين ببراءتها!... وتتساءل عن وجه العيب في أن تتزوج «امرأة» بعد طلاقها، حسن، لا عيب في أن تتزوج «امرأة» بعد طلاقها. أمّا أن تكون المرأة أمه فهذا شيء آخر. شيء آخر جداً، وأي زواج الذي تعنيه؟ إنه زواج ثم طلاق ثم زواج ثم طلاق ثم زواج ثم طلاق، وهنالك ما هو أدهى وأمر. ذلك «الفكهاني»!.. أيذكرها؟... أيصفعها بما في نفسه من ذكريات؟ أيصارحها بأنه لم يعد جاهلاً كما تظن؟ أرغمته حدة الذكريات على الخروج عن اعتداله هذه المرة فقال.....(٥٢).

(٥٢) بين القصرين، ص ١٣٢.

إن الجمل التي تحتها خط تعبر عن خواطر وأفكار ياسين وهي في صيغة أسلوب غير مباشر حر، حيث أنها لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس أو ما في معناه ثم أنها لم تقدم في إطار علامات تنصيص فجاءت كجزء من قول الراوي. فالضمير العائد على ياسين هنا ضمير الغائب، غير أننا نجد فيها بعض ملامح الأسلوب الحر من استفهام تعجبي وتعجب وتحذير، بالإضافة إلى التكرار الذي يميز لغة الكلام «زواج وطلاق، زواج وطلاق زواج وطلاق» وبعض العبارات التي لا تأتي في لغة الكتابة «شيء آخر جداً». ويظهر في هذا المقطع استخدام خاص لنجيب محفوظ وهو وضع بعض الكلمات بين علامات تنصيص ويبدو هنا أنه يفعل ذلك لإبراز خصوصية الكلمة وربطها بقائلها (وكان فلوبير يستخدم الخط الإيطالي المائل لنفس الغرض وكان يظهر هذا الاستخدام في الأسلوب غير المباشر الحر أيضاً).

ومما لا شك فيه أن هذا الأسلوب يقرب العبارة من الشخصية ويجعلها لصيقة بها فيبدو من المثال السابق أن صوت الراوي يتوارى تماماً وراء صوت ياسين. ثم يستأنف القص في مساره ملتقطاً الخيط بعد سكوت الشخصية: «أرغمته حدة الذكريات. . .»

وقد يأتي الأسلوب غير المباشر الحر في عدة جمل كما رأينا في المثال السابق أو في كلمة واحدة تصبغ كل المقطع.

ياسين جالس وراء الكـوة يراقب خروج زنوبة:

> «ثم جلست عند مؤخرة العربة فتكوّر ردفها تحت الضغط متبلوراً ذات اليمين وذات اليسار فنعم الوسادة»[٥٣].

ويبدو واضحاً أن عبارة «فنعم الوسادة» تعليق ياسين على المشهد الذي

---

(٥٣) بين القصرين، ص ٨٥.

تراءى أمام عينيه غير أن العبارة جاءت ملتحمة بالقصّ نفسه دون مقدمات ودون علامات تنصيص.

ويأتي هذا الأسلوب عندما يتوارى الراوي تماماً ويترك الساحة للشخصية لتعبر عن نفسها مباشرة كما أسلفنا، فيلجأ إلى عباراتها الخاصة وهذا يبدو واضحاً في كثير من المقاطع الخاصة بالسيد وذلك يؤكد أن له بلا شك لغته الخاصة:

> «وكان السيد يجد في حضورهم سروراً يزداد تعلقاً به كلما تقدم به العمر، فعتب على ياسين انقطاعه عن زيارته في الدكان اكتفاء بزيارة يوم الجمعة، ألا يريد هذا البغل أن يفهم أنه يتوق إلى رؤيته كل حين؟»(٥٤).

ولا شك أن كلمة «البغل» في العبارة السابقة نابعة من السيد وخاصة به.

ولم يلجأ محفوظ إلى استخدام الأسلوب المباشر الحر لنقل كلام الشخصيات الخارجية كما فعل فلوبير فإن الكلام الخارجي في الثلاثية ينقل في أغلب الأحيان عن طريق الأسلوب المباشر واحتفظ محفوظ بالصيغة غير المباشرة الحرة لمجرى الأفكار. وربما يكون السبب في ذلك الفارق الذي يبدو في الثلاثية بين الحوار الصريح والحوار الخفي فالتمييز بين الاسلوبين لنقل المستويين من الحوار يميز بينهما فيجيء الحوار مصحوباً بحوار آخر غير مجهور في شكل منولوج داخلي يعبر عن حقيقة ما يختلج في نفس الشخصيات ولم يطف على السطح.

وقد ظهرت في الثلاثية صيغة رابعة في نقل كلام الشخصيات لم تعرفها الرواية الواقعية وهي الأسلوب المباشر الحر. وهذا الاسلوب يختلف عن

---

(٥٤) السكرية، ص ٢٥.

الاسلوب المباشر بإسقاط علامات التنصيص وإدخاله في سياق النص القصصي مباشرة دون مقدمات. ويمثل الاسلوب المباشر الحر الصيغة الثانية للمنولوج الداخلي. (ولقد جمعنا في الجداول الخاصة بالمنولوج الداخلي الصيغتين) وقد يمزج نجيب محفوظ بين الاسلوبين الحرين في مقطع واحد فنرى مثلاً منولوج السيد الداخلي في بداية قصر الشوق[٥٥] يبدأ بضمير الغائب في صيغة أسلوب غير مباشر حر، فالذكرى تتوارد إلى ذهنه: «على عبد الرحيم» قال «نظرة إلى الوراء، إلى حبيبات زمان، لا يمكن أن تمضي الحياة هكذا إلى الأبد..» ... أيقوم على هذه الخطوة الأخيرة؟...» ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم: «لم يتسلل الشيب إلى شعري...» ثم عودة إلى الغائب ثم ينتقل إلى ضمير المخاطب. فنرى أن نجيب محفوظ يخلط الأساليب المختلفة ويمتد المنولوج الداخلي على صفحتين[٥٦] وهذه ظاهرة حديثة لم تظهر في الرواية الواقعية فإن استخدام فلوبير للأسلوب غير المباشر الحر لم يتعدّ بأي حال من الأحوال السطور القليلة فلم يزد عن الجملتين أو الثلاثة.

ويرى الناقد التشيكي لوبومير دوليزيل[٥٧] أن الانتقال بين مستويات التعبير المذكورة سمة من السمات الأساسية التي يتميز بها النثر القصصي الحديث. فقد قام بدراسة مستوفاة للنثر التشيكي الحديث ورصد ظهور الاساليب التي ذكرناها آنفاً بالاضافة إلى ما أسماه «السرد الذاتي» أي الاسلوب الذي يقف بين سرد الراوي والاسلوب غير المباشر الحر ولقد وجدنا بعض الأمثلة من هذا النوع في الثلاثية حيث يقترب الراوي من الشخصية إلى الحد الذي يصعب الجزم هل نسمع صوت الراوي أم أنه هو

---

(٥٥) قصر الشوق، ص ١٥.

(٥٦) وقد يمتد على مدى ست صفحات (كمال في قصر الشوق ص ١٩ إلى ص ٢٤) أو فصل كامل (أمينة بعد وفاة السيدة، السكرية ص ٢٧١ إلى ص ٢٧٦).

(٥٧) L. Dolezel, «Vers La Stylistique Structurale». in J. Sumpf, Introduction à la Stylistique Française, Paris Larousse, 1971, PP. 153 - 63.

صوت الشخصية فالعبارة تخلو من السمات المميزة للأساليب المذكورة غير أن نبرتها توحي بصوت الشخصية .فمن الأمثلة التي توضح هذا الأسلوب هذا النص: ياسين يذهب إلى الدكان ليخبر أباه بوشك زواج أمه:

«أجل إن هنيّة ـ أم ياسين ـ غنية لدرجة لا بأس بها وقد سلمت لها ثروتها من العقار على ما خاضت من تجارب الزواج والهوى بيد أنها كانت فيما مضى شابة ذات سحر وسلطان، يخاف منها، ولا يخاف عليها أمّا الآن فبعيد عن الاحتمال أن تملك نفسها ـ فضلاً عن أنفس الآخرين ـ ما ملكت، وإذنْ فثروتها خليقة بأن تُبدَّد في معركة الغرام التي لم تعد من رماتها، وإنه لحرام وأي حرام أن يخرج ياسين من جحيم هذه المأساة جريح الكرامة وصفر اليدين. وقال السيد يخاطب ابنه...»[58].

نحن بإزاء نص يأتي على لسان الراوي غير أنه يقترب قرباً شديداً من نفس السيد وأفكاره ومنطقه فإن الأحكام قريبه من رؤيته. هذا بالاضافة إلى عبارة «وإنه لحرام وأيُّ حرام» حيث أن الراوي هنا يعبر عن مشاعر الأب الحميم نحو ابنه. فإن هذا النص يقترب إلى حد ما من الأسلوب غير المباشر الحر غير أنه يخلو من صيغ الانشاء والتعبيرية وأساليب لغة التخاطب التي لمسناها في النص الذي قدمناه على لسان ياسين.

من الأمثلة السابقة نجد أن نص الثلاثية يتميز في المستوى التعبيري بالأساليب التي تقترب من الشخصية اقتراباً حميماً يجعل منها وسائل تعبيرية مباشرة. وقد وصل نجيب محفوظ إلى درجة عُرِفت في النقد الأدبي بتيار الوعي في مشهد فريد من الثلاثية وهو مشهد وفاة فهمي، إذْ يتداخل في هذا المشهد العالم الخارجي والعالم الداخلي ويتحطم مستوى الكلام ويفقد منطقيته ويسقط الشاب في نهاية المشهد.

---

(٥٨) بين القصرين، ص ١٢٤.

من دراسة مستويات المنظور في الثلاثية ظهر لنا أن نجيب محفوظ قد تخطّى الأساليب المتبعة في الرواية الواقعية وأن بناء الثلاثية على جميع المستويات يتميز بحداثة الأساليب والتقنيات. فقد استطاع أن يوظّف الأبنية المختلفة في تلاحم وتطابق جعل من الثلاثية عملاً ناضجاً مكتملاً متناسقاً. عملاً استفاد من تقنية المدرسة الواقعية الكلاسية ولكنه لم يقف عندها وإنما تجاوزها إلى أحداث مراحل الرواية الحديثة فيما استعمل من تقنيات وأساليب.

الخاتمة

إن البحث عن البناء هو محور الدراسات البنائية، والبناء هو مجموع العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني المختلفة.

وبالرغم من تفرّد كل عمل فني فإن هناك قوانين تخضع لها هذه العلاقات قد تجمع بين أكثر من عمل أو تحدد الملامح المشتركة بين عدد من الأعمال الفنية. فالدراسة البنائية لا تنظر إلى العناصر المكونة للعمل الفني كأجزاء مستقلة متجاورة بل تنظر إليها في علاقاتها المتكاملة المتشابكة. إذْ أن كل عنصر يتداخل في علاقات مع العناصر الأخرى ويترابط في نفس الوقت بالوحدة المتكاملة. ومهمة النقد البنائي هي استخلاص البنية الخاصة لكل عمل فني أو مجموعة من الأعمال الفنية. ويفضِّل النقاد البنائيون تسمية نشاطهم «تحليلاً» بدلاً من «نقداً» حيث أنهم يرون أن مهمتهم تحليلية لا تقييمية.

وقد قام النقد البنائي على مبادىء التحليل اللغوي ومحاولة تطبيقها على الأعمال الأدبية في كليتها. فإن الأعمال الأدبية التي تستخدم اللغة أداة لها تتجاوز المستوى اللغوي المباشر أي التركيبات اللغوية، إلى تركيبات فوق لغوية تخضع لها الوحدات الأكبر التي تتكون منها. وقد حاول النقاد البنائيون استخلاص البنيات التي تخضع لها النصوص القصصية. غير أننا نجد أن الصعوبة الأساسية التي تكمن في مثل هذا التحليل هي تحديد نوعية العناصر وحدودها حيث أن عناصر التحليل

اللغوي قد يسهل التعرّف عليها من وحدات صغيرة وهي الكلمة إلى وحدات أصغر وهي الفونيم فتدرس الكلمة في علاقاتها مع الكلمات الأخرى في الوحدات الأكبر وهي الجمل. فإذا حاول الناقد أن يتدرّج السلم إلى الوحدات الأكبر وهي الفقرات أو الفصول فإنه يواجه بمشكلة تحديد العناصر المكونة للعمل القصصي وتقسيمه إلى وحدات يمكن دراسة العلاقات القائمة بينها. ومَا زالت هذه الدراسات في مرحلة التكوين، إذْ أن عناصر القص ما زالت في حاجة إلى تحديد وتعريف. فلا يوجد حتى الآن تعريف واضح «للحدث». وإذا كان فلاديمير بروب الناقد الشكلي الروسي استطاع أن يحدد نوعية الأحداث في الحكاية الخرافية الروسية ويحصرها في إحدى وثلاثين وظيفة فهذا التحليل يصعب نقله إلى الرواية التي تتكون من عدد لا يُحصى من الأحداث بالاضافة إلى أن الحَدَث في الرواية اكتسب تعقيداً يجعل تصنيفه عملية غاية في الصعوبة. ولكن بالرغم من هذه الصعاب فقد توصّل النقد البنائي إلى الاصطلاح على بعض خطوط عريضة لتحليل النصوص القصصية بتحليل بعض العناصر الأساسية مثل الزمان والمكان والمنظور (وقد استخدمنا بعض هذه التحليلات في بحثنا) ودراسة شبكة العلاقات الجزئية التي تظهر في داخل كل عنصر والعلاقات الكلية التي تربط هذه العناصر بعضها بالبعض. هذا بالاضافة إلى كشف وظيفة كل عنصر من هذه العناصر.

ونريد أن نقف عند بعدين قد التزمنا بهما في دراستنا وهما البعد التاريخي والبعد الدلالي.

فإننا نرى أن التحليل البنائي لا يتنافى مع النظرة التاريخية للفن فإن دراسة بنية عمل أدبي معين في رأينا لا تعني جمود هذه البنية واستقلالها عمّا سبقها أو عمّا سيتبعها. ونتفق في ذلك مع ما ذهب إليه جيرار جينيت من أن «الفكرة البنائية هي أن نتتبع الأدب في تطوره العام وأن نستخرج قطاعات من مراحله المختلفة وأن نقارن هذه اللوحات بعضها بالبعض وتظهر هذه المقارنات تطور الأدب في كل غناه وأن المنظومة الأساسية تظل

سارية مع دخول تطورات مستمرة عليها»(١). وقد أطلق النقاد الشكليون الروس على هذه العملية «الدينامية البنائية». فالبنية إذنْ ليست منظومة ثابتة بل منظومة دائمة التحول.

أمّا البعد الثاني الذي نريد أن نثيره هنا فهو البعد الدلالي. فإننا نرى أن التحليل البنائي لا يقف عند استخلاص البنية، فإن البنية نفسها حاملة للدلالة. فلا يأخذ كل عنصر من العناصر دلالته الكاملة إلاّ من علاقته بالعناصر الأخرى وهذا ما أسميناه «بالوظائف». والدلالة في العمل الأدبي لا تأتي من المضمون الأدبي بل من البنية نفسها، حيث أن العمل الأدبي يتجاوز التعبير المباشر عن الواقع ويأخذ معناه من صياغته في أنواع أدبية تخضع لأبنية خاصة ولهذه الأبنية نفسها كثافة الرموز ويمكن استقراؤها كما تُستقرأ الرموز. فالدلالة في العمل الأدبي لا تأتي من المعنى الاشاري للكلمات التي يتكوّن منها العمل الأدبي بل من التركيب على المستويات المختلفة.

وختاماً فقد وجدنا في استخدام المقارنات في بحثنا هذا عوناً على فهم العمل الذي تناولناه بالتحليل. فإن الأدب لا يخضع لمعايير مطلقة نستطيع أن نقيسه عليها ولذلك فإن المقارنات تمثل حجر الزاوية للتحليل النصي حيث أن العناصر تظهر بجلاء عندما توضع في سلسلة من العناصر المشابهة خاصة من حيث وظيفتها في العمل الأدبي. والنص الأدبي ينتمي إلى مجموعة هائلة من النصوص المشابهة تربطه بها خيوط متشابكة فإن اكتشاف هذه الخيوط يساعد في الوصول إلى طبيعته الخاصة.

---

(١) G. Genette, Figures, P. 167.

المصادر والمراجع العربية

١ ـ المصادر العربية:

نجيب محفوظ، بين القصرين، مكتبة مصر، القاهرة د. ت.

قصر الشوق، مكتبة مصر، القاهرة د. ت.

السكرية، مكتبة مصر، القاهرة د. ت.

٢ ـ المراجع العربية:

ابراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨.

أحمد محمد عطية، مع نجيب محفوظ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١

أحمد محمد منصور بالاشتراك مع آخرين، دليل المطبوعات المصرية، ١٩٤٠ ـ ١٩٥٦ قسم النشر بالجامعة الامريكية، القاهرة، ١٩٧٥.

أنور المعداوي، كلمات في الأدب، المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٦٦.

جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

جمال الدين الشيال، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، دار الفكر العربي، ١٩٥١.

جميل سلطان، فن القصة والمقامة، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٧.
الحريري، شرح مقامات الحريري، دار التراث، بيروت، ١٩٦٨.
سهير القلماوي، فن الأدب، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٣م.
سهير القلماوي ومحمود مكي، «في الأدب» الفصل الثاني من «أثر العرب والاسلام في النهضة الأوروبية»، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢.
شكري محمود عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، د.ت.
تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧.
شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٦.
الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.
قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المطبعة المليجية، القاهرة، ١٩٣٥.
اللجنة الدولية بإشراف منظمة اليونسكو، تاريخ البشرية، التطور العلمي والثقافي، المجلد السادس، القرن العشرين، الجزء الثاني ٣ «التعبير»، ترجمة ومراجعة عثمان نويه، راشد البراوي، محمد علي أبو درة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠

لويس عوض، المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث (جـزءان)، القاهرة، ١٩٦٣/١٩٦٤.

الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢.

محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، (الطبعة الثالثة).

في النقد التطبيقي والمقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث ١٨٧٠ - ١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٦.

محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤

مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٥٨.

يحيى حقي، خطوات في النقد، مكتبة دار العروبة، القاهرة، د. ت.

عطر الأحباب، دار الكتاب الجديد، القاهرة، ١٩٧١.

فجر القصة، المكتبة الثقافية، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠.

يوسف الشاروني، دراسات في الأدب العربي المعاصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

دراسات في الرواية والقصة القصيرة، القاهرة ١٩٦٧.

القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، (عدد

٣١٦ أبريل ١٩٧٧).
نماذج من الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧.

٣ ـ المراجع الأجنبية المترجمة:

أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، ترجمه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصزية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.

جاك جومييه، ثلاثية نجيب محفوظ، ترجمة نظمي لوقا، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.

جون فريفيل، الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٠.

روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٤.

سيدني فنكلشتين، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة د. يحيى هويدي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

عباس حسن، النحو الوافي (٤ أجزاء)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.

عبد الرحمن ياغي، رأي في المقامات، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٩.

عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٤٨.

دلائل الاعجاز، دار المنار بمصر، القاهرة، ١٣٦٧ هـ.

عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، المغرب، ١٩٧١.

عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣.

الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣.

علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، الدار المصرية للطباعة والنشر، الاسكندرية، د. ت.

فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة (عدد ١٧٢ يوليو ١٩٦٥).

ل. س. فيجوتسكي، التفكير واللغة، ترجمة طلعت منصور، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٧٦.

هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة د. أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢.

٤ ـ الدوريات:

أحمد عباس صالح، «قراءة جديدة لنجيب محفوظ» الكاتب، القاهرة،

نوفمبر ١٩٦٥، ديسمبر ١٩٦٥، فبراير ١٩٦٦، مارس ١٩٦٦.

أندريه ميكيل، «تقنية الرواية عند نجيب محفوظ»، ترجمة فهد عكام، مجلة المعرفة، دمشق، عدد ١١ مايو ١٩٧١.

فاروق شوشه، «حديث مع نجيب محفوظ» الآداب، بيروت، يونيه ١٩٦٠.

نورمان فريدمان، «الصورة الفنية» ترجمة جابر أحمد عصفور، الأديب المعاصر، العراق، عدد ١٦، ١٩٧٦.

الهلال، عدد خاص عن نجيب محفوظ، دار الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٧٠.

المصادر والمراجع الأجنبية

١ ـ المصادر الأجنبية : ـ

Balzac, H. de, **La Comédie Humaine,** Paris, Ed. du Seuil, 1965, 1966.

, **Eugenie Grandet,** Paris, Ed. de Cluny, 1937.

Flaubert, G., **Madame Bovary,** Paris, Garnier, 1936.

, **Salambô,** Paris, Librairie Gründ, n.d.

Galsworthy, J., **The Man of Property** (Book One of **The Forsyte Saga**), Middlesex, Penguin Books, 1974.

, **In Chancery** (Book Two of **The forsyte Saga**), Middlesex, Pangiun Books, 1970.

, **To Let** (Book Three of **The Forsyte Saga**), Meddlesex, Penguin Books, 1970.

Homer, **The Iliad,** trans. E.V. Rieu, Middlesex, Penguin Books, 1966.

Joyce, James, **Ulysses,** New York, The Modern Library, 1934.

Proust, Marcel, **A La Recherche du Temps Perdu,** Paris, Gallimard, 1954.

Woolf, Virginia, **Mrs. Dalloway,** New York, Harcourt, Brace and Co, 1925.

Zola, Emile, La Curée, Paris, Fasquelle, 1966.

٢ - المراجع الأجنبية : -

Aristotle, **The Theory of Poetry and Fine Arts,** trans. S.H. Butcher, New York, Dover Publications, 1951.

Adam, J.M. et Goldenstein, J.P., **Linguistique et Discours Littéraire.** Paris, Larousse, 1976.

Allot, Miriam, **Novelists on the Novel,** London, Routledge and Kegan Paul, 1959.

Auerbach, E., **Mimesis,** trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968.

Bakhtin, Mikhail, **Problems of Dostoevsky's Poetics,** trans. R.W. Rotsel, Ardis Press, 1973.

Bal, Mieke, «Narration et Focalisation: Pour une Theorie des Instances du Récit», Poétique 29, 1977, 107 - 27.

Bally, C., **Traité de Stylistique Française,** Paris, Klincksieck, 1 [illegible]1.

Barthes, R., «L'Effet de Réel», **Communications** 11, 1968, 84 - 9,

, **S/ Z,** Paris, Ed. du Seuil, 1970.

Barthes, R. et al., **Poétique du Récit,** Paris, Ed. du Seuil, 1977.

Benveniste, E., **Problémes de Linguistique Générale.** Paris, Gallimard, 1966.

Berard, J.S., **La Genése d'«Illusions Perdues»,** Paris, Armand Colin, 1961.

Bland, D.S., «Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel» in **The Theory of the Novel,** ed. Philip Stevick, N.Y., The Free Press, 1967, PP. 313 - 33.

Boileau, N., **Oeuvres Poétiques,** Paris, Flammarion, 1926.

Booth, Wayne C., «Distance and Point - of - view: An Essay in Classification» in **The Theory of the Novel,** ed. Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967.

Bornecque, J.H. and Cogny, P., **Réalisme et Naturalisme,** Paris, Classiques Hachette, 1958.

Butor, Michel, «Emile Zola, Romancier Experimental et la Flamme Bleue», **Critique** No. 239, Avril 1967, 407 - 37.

, **Essais sur le Roman,** Paris, Gallimard, 1969.

Chatman, Seymour and Levin, Samuel E. (Eds.), **Literary Style: A Symposium**, Oxford, Oxford University Press, 1971.

Chatman, S., «The Structure of Narrative Transmission» in **Style and Structure in Literature**, ed. R. Fowler, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1975.

Chklovski, Victor, **Sur la Theorie de la Prose**, Trad. G. Verret, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1973.

Cormeau, Nelly, **Physiologie du Roman**, Paris, Nizet, 1966.

Culler, Jonathan, **Structuralist Poetics**, London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

Dolezel, Lubomir, «Vers la Stylistique Structurale», in J. Sumpf, **Introduction à la Stylistique du Français**, Paris, Larousse, 1971.

Dubois, J., **«L'Assomoir» de Zola**, Paris, Larousse, 1973.

Durand, G., **Le Décor Mythique de «la Chartreuse de Parme»**, Paris, José Corti, 1961.

, **Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire**, Paris, Bordas, 1969.

Eliade, Mircea, **Le Sacré et la Profane**, Paris, NRF, 1965.

Escarpit, Robert, **La Sociologie de la Littérature**, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

Etiemble, René, **Comparaison n'est pas Raison**, Paris, Gallimard, 1963.

Fontanier, P., **Les Figures du Discours**, Paris, Flammarion, 1977.

Forster, E.M., **Aspects of the Novel**, Middlesex, Penguin Books, 1927.

Fowler, Roger (Ed.) **Style and Structure in Literature**, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975.

Friedman, Norman, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept» in **The Theory of the Novel**, ed. Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967.

Garaudy, R., **Esthetique et Invention du Futur**, Paris, Anthropos 10/18, 1971.

Genette, Gérard, **Figures**, Paris, Ed. du Seuil, 1966.

, **Figures II**, Paris, Ed. de Seuil, 1969.

, **Figures III,** Paris, Ed. du Seuil, 1972.

Goldmann, Lucien, **Le Dieu Caché,** Paris Gallimard, 1959.

, **Pour une Sociologie du Roman,** Paris, Gallimard, 1964.

, **Structures Mentales et Création Culturelle,** Paris, Anthropos, 10/ 18, **1970**

Guillén, Claudio, **Literature as System,** Princeton, N.J., Princeton University Press, 1971.

Guiraud, Peirre, **La Sémantique,** Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

, «Modern Linguistics Looks at Rhetoric» in **Patterns of Literary Style,** ed. J. Strelka, University Park,The Pennsylvania State University Press, 1971.

, **La Stylistique,** Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

Guiraud, P. et Kuentz, P. (eds.), **La Stylistique,** Paris, Klincksieck, 1975.

Halperim, John (Ed.), **The Theory of the Novel,** Oxford, Oxford University Press, 1974.

Hamon, Philippe, «Qu'est - ce qu'une description?», **Poétique** 12, 1977, 466 - 85.

Jakobson, Roman, **Essais de Linguistique Générale,** Paris, Ed. de Minuit, 1963.

, **Questions de Poétique,** Paris, Ed. du Seuil, 1973.

Jameson, Frederic, **The Prison - House of Language,** Princeton, N.J., Princeton University Press, 1972.

Lefebve, Maurice - Jean, **Structure du Discours de la Poésie et du Récit, Neuchâtel,** La Baconniére, 1971.

Lemon, Lee and Reis, Marion, **Russian Formalist Criticism,** Nebraska, University of Nebraska Press, 1965.

Liddel, Robert, **A Treatise on the Novel,** London, Jonathan Cape, 1958.

Lips, Marguerite, **Le Style Indirect Libre,** Paris, Payot, 1926.

Lodge, David, **The Language of Fiction,** London, Routledge and Kegan Paul, 1966.

Lotman, Yuri, **La Structure du Texte Artistique,** Trad. A. Fournier et al., Paris, Gallimard, 1973.

Lubbock, Percy, **The Craft of Fiction,** 1954.

Luckas, Georg, **La Signification Presente du Réalisme Critique,** trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.

Lyons, John, **Introduction to Theoretical Linguistics,** Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

Macksey, R. and Donato, E. (Eds.), **The Structuralist Controversy,** Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1970.

Magny, Claude - Edmonde, **Histoire du Roman Francais depuis 1918,** Paris, Ed. du Seuil, 1950.

Matejka, L. and Pomorska, K. (Eds.) **Readings in Russian Poetics,** Cambridge, Mass, MIT University Press, 1971.

Mendilow, A.A., **Time and the Novel,** London, Peter Neville Ltd., 1952.

Mitterand, H., «Le Regard de Zola», **Europe,** No. 468 - 9, Avril - Mai, 1968.

Moles, A. et Romer, E., **Psycologie de L'Espace,** Paris, Casterman, 1972.

Ortega Y Gasset, José, **Meditations on Quixote,** trans. E. Rugg and D. Marin, New York, The Norton Library, 1963.

, **Velasquez, Goya and the Dehumanization of Art,** trans. A. Brown, London, Studio Vista, 1972.

Pichois, Cl. et Rousseau, A. M., **La Littérature Comparée,** Paris, Armand Colin, 1967.

Plato, **The Republic,** trans. B. Jowett, New York, The Modern Library, n.d.

Pouillon, J., **Temps et Roman,** Paris, Gallimard, 1946.

Propp, V., **Morphology of the Folktale,** Austin, Texas, University of Texas Press, 1971.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex. Preminger, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1965.

Ricardou, Jean, **Problémes du Nouveau Roman,** Paris, Ed. du Seuil, 1967.

, **Pour une Théorie du Nouveau Roman,** Paris, Ed. du Seuil, 1971.

, **Le Nouveau Roman,** Paris, Ed. du Seuil, 1973.

Robbe - Grillet, Alain, **Pour un Nouveau Roman,** Paris, Ed. de Minuit, 1963.

Robey, David (Ed.), **Structuralism,** Oxford, The Clarendon Press, 1973.

Rossum - Guyon, Francoise Van, **Critique du Roman,** Paris, Gallimard, 1970.

, «Point de Vue et Perspective Narrative», **Poétique** 4, 1970, 476 - 97.

Rousset, Jean, **Forme et Signification,** Paris, José Corti, 1962.

Sarraute, Nathalie, **L'Ère du Soupcon,** Paris, Gallimard, 1956.

Schaff, Adam, **Introduction a la Sémantique,** trad. G. Lisowski, Paris, Anthropos 10/ 18, 1960.

Scholes, Robert (Ed.) **Approaches to the Novel,** San Francisco, Chandler Publi., 1961.

Scholes, Robert and Kellog, Robert, **The Nature of Narrative, Oxford,** Oxford University Press, 1966.

Scholes Robert, «The Contributions of Formalism and Structuralism to the Theory of Fiction», **Novel,** Vol. 6, No. 2, Winter, 1973, 134 - 51.

, **Structuralism in Literature,** New Haven, Conn. Yale University Press, 1974.

Segre, Cesare, **Semiotics and Literary Criticism,** The Hague, Mouton, 1973.

Smekh, Sasson, **The Changing Rhythm: Analysis of Naguib Mahfouz's Novels,** Leiden, E.J. Brill, 1973.

Spitzer, L., **Etudes de Style,** trad. E. Kaufholz et al., Paris, Gallimard, 1970.

Stanzel, Franz, **Narrative Situations in the Novel,** trans. J.P. Pusack, Indiana, Indiana University Press, 1971.

Stevick, Philip (Ed.), **The Theory of the Novel,** New York, The Free

Press, 1967.

Strelka, J. (Ed.), **Patterns of Literary Style,** University Park, The Pennsylvania State University press, 1971.

Sumpf, J., **Introduction a la Stylistique du Francais,** Paris, Larousse, 1971.

Tadié, Jean Yves, **Proust et le Roman,** Paris, Gallimard, 1971.

Thibaudet, Albert, **Gustave Flaubert,** Paris, Gallimard, 1935.

Todorov, Tzvetan, **Théorie de la Littérature,** Paris, Ed. du Seuil, 1965.

, «Les Categories du Récit Littéraire», **Communications 8,** 1966, 125 - 51.

, **Littérature et Signification,** Paris, Larousse, 1967.

, **Poétique,** Paris, Ed. du Seuil, 1968.

, **Poétique de la Prose,** Paris, Ed. du Seuil, 1971.

Todorov, T. et Ducrot, O., **Dictionnaire Encyclopédique des Sciences** du Language. Paris, Ed. du Seuil, 1972.

Tolstoi, L., «What is Art?» in **Criticism: The Major Texts»,** ed. W.J. Bate, New York, Harcourt, Brace Jovanovich, 1970.

Ullmann, Stephen, **Style in the French Novel,** Cambridge, Cambridge University Press, 1957.

Uspenski, B., «Poétique de la Composition», trad. Cl. Kahn, **Poétique** 9, 1972, 124 - 34.

, **A Poetics of Composition,** trans. V. Zavarin and S. Wittig, Berkeley, University of California Press, 1973.

Vogler, Thomas, A. (Ed.), **Twentieth Century Interpretations of «To the Lighthouse»: A Collection of Critical Essays,** N.J., Prentice Hall, 1970.

Vogü, Melchior de, **Le Roman Russe,** Paris, Plon, 1886.

Watt, Ian, **The Rise of the Novel,** Middlesex, Pelican Books, 1957.

Weinrich, Harald, **Le Temps,** trad. M. Lacoste, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

Weisstein, Ulrich, **Comparative Literature and Literary Theory,** Indiana, Indiana University Press, 1973.

Wellek, R., «The Concept of Realism» in **Concepts of Criticism,** New Haven, Conn., Yale University Press, 1963, PP. 222 - 55.

, **Discriminations,** New Haven, Conn., Yale University Press, 1971.

Wellek, René and Warren, Austin, **Theory of Literature,** Middlesex, Peregrine Books, 1976.

Woolf, Virginia, «Mr. Bennett and Mrs. Brown», **Collected Essays,** Vol. I, London The Hogarth Press, 1966.

الفهرست

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠٠٤/١٤٢٧٢

I . S. B .N 977-01-9199-X

مهرجان القراءة للجميع



مكتبة الأسرة

هذا العام نحتفل ببلوغ مكتبة الأسرة عامها العاشر وقد أضاءت بنور المعرفة جنبات البيت المصرى بأكثر من ٨٠مليون نسخة كتاب من أمهات الكتب فى فروع المعرفة الإنسانية المختلفة.. ومنذ عشرة سنوات تفتحت عيون أطفال كانوا فى العاشرة من عمرهم على إصدارات مكتبة الأسرة وكانت زادهم المعرفى عبر السنوات العشره الماضية لتلهب فى تلك العقول الشابة الآن نهم المعرفة من خلال القراءة وكنا ندرك منذ البداية أن المعرفة هى سلاحنا الأمضى لتأخذ مصر مكانتها فى ذلك العالم الجديد الذى تتفوق فيه المعرفة على القوة والمال لأنها تحمل الإنسان إلى آفاق لا حدود لها فى عالم متغير شعاره ثورة المعلومات وسرعة تدفقها عبر كل وسائل الإتصال ولم يكن منطقيا أن نقف مكتوفى الأيدى.. فكانت مكتبة الأسرة بكل ما قدمت إسهامة أساسية نستقبل بها ذلك العصر الجديد، عصر المعرفة وإنا لنتطلع فى الأعوام القادمة أن تواصل مكتبة الأسرة ثمارها اليانعة وتساهم فى التغير المعرفى والتكنولوچى لمعطيات العصر لتفسح [illegible] يشارك بدور فاعل فى تقدم البشرية الجديد لنكون امتدادا حضاريا معاصرا للحضارة المصرية [illegible] التى كانت أهم وأقدم الحضارات الإنسانية عبر التاريخ.

سوزان مبارك



